


الفنون الشعبية

عدد ٥٦-٥٧
يولية-ديسمبر ١٩٩٧
الثمن ٢٠٠ قرش
الهيئة المصرية العامة للكتاب



الفنون الشعبية

أسسها وراسَ تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبدالحميد يونس
وأشرف عليها فنياً الأستاذ
عبدالسلام الشريف

عدد ٥٦ ـ ٥٧
يولية ـ ديسمبر ١٩٩٧
الثمن ٢٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفهرس

العدد ٥٦ ـ ٥٧ يولية ـ ديسمبر ١٩٩٧

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الإخراج :
صبري عبدالواحد

● السكرتارية الفنية :
نادية السنوسي
دعاء مصطفى كامل
سعيد رشدي
هند طه

● التنفيذ :
مصطفى محمد علي
الجمع التصويري

● صورتا الغلاف :
من فاعليات الندوة الدولية الأولى لفنون الزخـرفـة فى حرف العالم الإسلامى

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ١٩٨٨/٦٢٨٣

هذا العدد

يستهل الأستاذ **فاروق خورشيد** دراسات هذا العدد بدراسة عنوانها « النيل والشمس والعطاء الشعبى»، يذهب فيها إلى أن الفنون الشعبية بكل أنواعها قد ظهرت نتيجة للجدل القديم والدائم بين الإنسان وبيئته. فالبيئة والإنسان فى الفعل الحضارى عنصران أساسيان ودائمان، ولكن فى إطار عنصر أساسى آخر ، يوجه حركتهما، ويؤكد إنتاجهما المشترك، هو عنصر الحركة، أو عنصر المتغيرات الدائمة: البيئة والإنسان معاً.

ثمة ثلاثية إذن، يسيطر المعنى الشعبى عليها تماماً، هى : البيئة، والإنسان، وحركة الزمان، ويعد فهمها على حقيقتها أمراً أساسياً، لا فى الكشف عن وحدة فنوننا الشعبية فحسب ـ هذه الوحدة التى لاتتجزأ، والتى ظلت تتطور تطوراً متعاقباً خلال الآماد والعصور، من تاريخية وسابقة للتاريخ، حتى عصرنا الحاضر؛ ولكن أيضاً فى استيعابنا لها استيعاباً صحيحاً وحقيقياً من خلال بحث أوسع عن تطورها الطويل المدى. ولهذا يتابع الأستاذ **فاروق خورشيد** أثر النيل والشمس ـ باعتبارهما أهم ظاهرتين طبيعيتين فى بيئتنا المصرية ـ على كل فنوننا الشعبية، بما فيها الفنون النفعية، أو «النفع جمالية»، أو الجمالية، وبما فيها فنون الفعل والعمل ، والعقيدة والفكر، والحكمة والقول، ليوقفنا على حجم هذا الأثر، وبعده التاريخى الهائل.

وعن «الرومانسية الألمانية والمأثور الشعبى»، يقدم لنا الأستاذ الدكتور **عبدالغفار مكاوى** دراسة تهتم بالأغنية الشعبية على وجه الخصوص. يبدأ الدكتور **مكاوى** دراسته بتمهيد موجز يعنى بالكشف عن جوهر التجربة الرومانسية الألمانية، والتعريف بأهم إنجازاتها، ودفع بعض الاتهامات التى وجهت إليها بسبب من سوء الفهم، ثم يتجه إلى موضوعه، مؤكداً ـ فى البداية ـ على أن الفضل الأكبر فى صياغة مفهوم الأغنية الشعبية، ولفت الأنظار إليها، وجمع المأثور منها لدى الشعوب الأوروبية، وبعض الشعوب الشرقية، يعود إلى الفيلسوف والأديب الألمانى المعروف «يوهان جوتفريد هيرود»، الذى بدأ اهتمامه بالأغنية الشعبية مع بدايات السبعينيات من القرن الثامن عشر ـ أى فى الوقت الذى اشتد فيه الوعى بضرورة التخلص من الإقطاع، وضرورة تكوين الأمة الألمانية ـ ويدافع من إيمانه العميق بالدور الأساسى الذى يمكن أن يقوم به الأدب فى

هذا السبيل، شرط أن يرتبط هذا الأدب بالشعب، وأن يكون شعبياً، وإلا بقى مجرد فقاعة كلاسية عديمة الجدوى .

بعد ذلك، يواصل الأستاذ الدكتور **عبدالغفار مكاوى** حديثه عن الأغنية الشعبية، فيوقفنا على طبيعتها، وأنماطها، وتطور مفهومها والمجموعات الألمانية الكثيرة التى ظهرت منها، ملقياً بذلك الضوء على تطور الدراسات الألمانية الشعبية، وعلى دور المأثور الشعبى فى توحيد وجدان الأمة، وتوثيق ارتباط الأدباء بهذا الوجدان، وإكساب إبداعاتهم الصدق والعمق والأصالة، بعدما أوشكت أن تسقط فى مستنقع الضحالة والفجاجة، والتقليد العاجز، والتجريب المفتعل.

يلى ذلك، دراسة الأستاذ الدكتور **قاسم عبده قاسم** عن «القراءة الأسطورية للتاريخ». وهى دراسة تؤكد على الأهمية المحققة للأساطير بوصفها مصدراً لدراسة التاريخ الإنسانى، باعتبارها القراءة الأولى لهذا التاريخ، حيث لم يكن الإنسان القديم قد طور بعد أسلوب للكتابة التاريخية يعينه على تسجيل أفكاره وآرائه ومنجزاته والأحداث التى تمر به. فكانت الأسطورة هى أهم وسائله إلى ذلك. بيد أنها - أى الأسطورة - لاتحمل التاريخ كله، وإنما هى تحمل «نواة تاريخية» تتولى شرحها وتفسيرها على طريقتها الخاصة، وفى قالب رمزى يناسب بناءها الفنى.

هذه هى الفكرة الأساسية التى يدور حولها موضوع هذه الدراسة. يقدم الدكتور **قاسم** بعض التعريفات والمفاهيم المتعلقة بالأسطورة، موضحاً طبيعة العلاقة بينها وبين التاريخ، ومتعرضاً فى إيجاز لبعض أساطير المنطقة العربية، ثم أخيراً يسوق بعض الملاحظات المهمة حول طبيعه القراءة الأسطورية للتاريخ، ومغزاها ودلالتها.

أما الأستاذة الدكتورة **غراء مهنا**، فتقدم لنا دراسة عنوانها «الأدب الشعبى: مناهج البحث وأساليبه الحالية والاحتمالات المستقبلية» . وفيها تعرض بداية ونشأة الأبحاث والدراسات فى مجال الأدب الشعبى فى كل من مصر وفرنسا بصفة خاصة، وأوربا وأمريكا بصفة عامة. وبعد ذلك تستعرض أساليب بحث الأدب الشعبى ومناهجه، فتتحدث عن نظريات الفولكلور، ثم عن أساليب التحليل ومناهج البحث . وأخيراً تقدم عدة مقترحات ترى ضرورتها للحفاظ على النصوص الشعبية الأدبية الآخذة فى الاندثار، كممارسة اجتماعية، بفعل الحضارة التكنولوجية وتطورها المستمر.

ويقدم لنا الدكتور **صابر العادلى** دراسة تتحرى تفسير نص أغنية الأطفال الشعبية «ياطالع الشجرة»، وذلك تحت عنوان «ياطالع الشجرة.. ترنيمة إلى المعبودة «حتحور» سيدة شجرة الجميز». ويستعين الدكتور **صابر العادلى** فى التفسير، الواضح من العنوان، بنصوص شعبية مصرية الأغانى وحكايات وقصص تجارب شخصية، تتصل بالمعتقدات الشعبية، الأمر الذى يدعم التفسير الذى قدمه، ويثرى الدراسة فى الوقت نفسه.

وعن «الفولكلور بوصفه مصدراً للتجريب فى المسرح» يقدم لنا الدكتور **هناء عبدالفتاح** ترجمة لدراسة الباحثة المسرحية البولندية، الدكتورة **باربارا لاسوتسكا**. والتى تحلل فيها أهم الإبداعات القومية للثقافة البولندية، وأكثرها قيمة، فى ميدان الأدب الدرامى والأشكال المسرحية، وبخاصة تلك التى تدفع المبدعين إلى خلق أشكالهم الجديدة، أى الدخول فى مغامرة التجريب.

إن هذه الإبداعات - كما تقول الدكتورة **باربارا لاسوتسكا** - قد تواصلت مع جذورها، باستلهامها التراث الشعبى البولندى وقيمه الروحية، مما جعل منها أعمالاً ذات طابع أدبى قومى رفيع المستوى، يستثير قرائح المبدعين من المخرجين المسرحيين والتشكيليين، فيخلقوا إبداعات مسرحية تتسم بالخلود.

وتدعو الدكتورة - فى نهاية دراستها - إلى ضرورة حماية الفنون الشعبية بكل قوة؛ ذلك أننا بممارستنا نشعر بالأمان والأمل، ليس فقط فى العثور على مصادر الإبداع التجريبى الحق، بل لخلق الهوية الثقافية

القومية الإنسانية لفنوننا التى تحيا على التراث، وتجد فى الفولكلور درعاً واقياً لتجريب ينظر لمستقبل ممتد، ويرهص بمسرح ينبض بالحياة.

ومن التراث الشعبى والتجريب فى المسرح، إلى قضية ثقافية أخرى، تهم العالم العربى أيضاً، توقفنا على أهميتها الأستاذة الدكتورة **أسماء اجزناى** فى دراستها «تأملات على هامش دخول الحكاية للفضاء المدرسى بالمغرب». وهى دراسة تهدف إلى تقويم بعض الأبعاد التربوى والثقافية لمشروع «سبك الحكاية»، الذى أنجزته الباحثة المغربية الدكتورة **نجيمة طيطاى**، والذى يعتمد على إدخال الحكاية الشعبية العربية الفضاء التربوى المدرسى ابتداء بالمستويات الابتدائية فالإعدادية والثانوية، وحتى الجامعية، وتداولها كوسيلة تعليمية، واستثمارها بأشكال أدبية وفنية تشمل الرسوم والعروض المسرحية والعروض الحكائية، باعتبارها - أى الحكاية - وسيلة كفيلة بتوجيه تفكير الطفل العربى وتفاعلاته مع الثقافات الأجنبية، التى غزت الأسواق، وتعاملت مع هذه الثقافات من منطلق خصوصيته العربية، مع احتفاظه بجذوره الثقافية، وتعرفه على معالم الاختلاف الثقافى الحضارى من نافذة مخيلة متجذرة فى ثقافة وتراث عربيين.

وعن «الأغنية الشعبية والطفل إلى نهاية العام الثانى من عمره». يحدثنا الأستاذ **إبراهيم شعراوى**، مؤكداً الأهمية القصوى لهذه الأغانى بالنسبة للأطفال، حتى فى هذه المرحلة المبكرة من حياتهم. وذلك من خلال عرض لخصائص الطفولة، حتى الشهر السابع عشر، يوضح ما ينبغى على الوالدين مراعاته فى كل شهر من هذه الشهور.

أما الأستاذ الدكتور **سليمان محمود**، فيقدم لنا دراسة عن «الأشكال التشخيصية فى السحر الشعبى» تعد استمراراً لدراسته السابقة عن الأشكال الحيوانية فى السحر الشعبى المنشورة فى العدد (٥٢)، وامتداداً لها. وفيها يستعرض نماذج من الشخوص السحرية فى الحضارة المصرية القديمة، وفى حضارة ما بين النهرين، وعند الصابئة بشمال سوريا، وفى الجزيرة العربية، وعند الرومان، ولدى بعض الشعوب القديمة، وكذلك عند القبائل الإفريقية. وخلال ذلك يصف لنا كل نموذج، ويحدد أغراضه ووظائفه، ويبين ما قد يتصل به من معتقدات. ثم يختم هذه الدراسه بالحديث عن البعد التشكيلى لهذه النماذج، باعتبار أن لها أهمية تشكيلية؛ فهى تمثل نمطاً جمالياً مستقلاً، له مفرداته التشكيلية والدلالية، وله فضاءاته ومداراته البصرية، هذا بالإضافة إلى أهميتها الإثنوغرافية والسوسيولوجية.

ومن السحر الشعبى إلى الرقص الشعبى، حيث يحدثنا الدكتور**عز الدين إسماعيل أحمد** عن «الرقص الإفريقى» مقدماً تعريفاً له، ومبيناً لأوضح سماته، وأهميته فى حياة الشعوب الإفريقية؛ حيث لاينفصل الرقص عند هذه الشعوب عن أى شئ آخر فى حياتها. ثم يعرض لنا أهم الرقصات الإفريقية، وأكثرها شيوعاً، موضحاً لدوافعها وأغراضها بالشكل الذى نتبين من خلاله مدى أهميتها وأثرها العميق فى حياة الإفريقيين.

وتحدثنا الأستاذة **يسرية مصطفى محمد** عن «أغانى الحج وعاداته وتقاليده»، فتقدم لنا لمحة عن قوافل الحج فى الماضى، ووصفاً للجمل، والاحتفال بدورانه فى شوارع القاهرة، والنظام الذى كان يتميز به هذا الاحتفال. فإذا ما انتقلت إلى وصف هذه الاحتفالية الشعبية فى العصر الحاضر، تبين لنا حجم وطبيعة التغيرات التى حدثت فيها، وماهية العادات والتقاليد والممارسات المرتبطة بها فى بعض بقاع مصر حالياً.

وأخيراً، تختتم الباحثة دراستها بنماذج محددة من أغانى الحج، وقد قامت بتحليلها موسيقياً، بالقدر الذى يمكن أن يوقفنا على كيفية أداء هذه الأغانى فى الحياة الشعبية.

كما يقدم لنا الدكتور **محمد عمران** دراسة عن «آلات وأدوات الموسيقا الشعبية» تتجه نحو التركيز على الأسس التى يتعين الأخذ بها عند معالجة وضعية هذه الآلات والأدوات، كمثال يعتد به فى التأكيد على أن أية رؤية صحيحة لواقع الحرف والصناعات القائمة على تقاليد قديمة، لابد وأن ترتبط بطبيعة الإطار الذى

يضم هذه الحرفة أو تلك وبالعادة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، وذلك حتى يمكن الوقوف على الآلية الشعبية الخاصة بالتغير الذى يلحق بهذه الحرف، والتى تعد بمثابة المرجع الأساس لتفسير كل صور وأشكاله، بحيث أن أى تغير لايتفق مع هذه الآلية، ولايتسق مع طبيعتها، يمكن أن يعزى إلى أية آلية أخرى غير شعبية.

وفى «جولة الفنون الشعبية» يقدم لنا الأستاذ **صفوت كمال** عرضاً لوقائع «الندوة الدولية الأولى لفنون الزخرفة فى حرف العالم الإسلامى اليدوية»، والتى عقدت فى دمشق خلال الفترة من الخامس إلى العاشر من يناير لعام ١٩٩٧. وقد ضمت هذه الندوة نخبة متميزة من دارسى الفنون الإسلامية، وراسمى السياسة والمخططين والإداريين القائمين على أمر الحرف اليدوية، وخبراء الزخرفة الإسلامية، والعلماء الذين تخصصوا فى الكتابة عن الموضوع.

كما تقدم لنا الأستاذة **دعاء مصطفى كامل** عرضاً لوقائع «مهرجان الإسماعيلية الدولى الثامن للفنون الشعبية»، الذى نظمته الهيئة العامة لقصور الثقافة، تحت إشراف منظمة «سيوف» العالمية، بمدينة الإسماعيلية فى الفترة من ٢٤ : ٣١ أغسطس لعام ١٩٩٧، وشاركت فيه أربعون فرقة، ممثلة لثلاث وثلاثين دولة من دول العالم. وكذلك الندوة العلمية التى أقيمت على هامش المهرجان، ونوقشت فيها مجموعة كبيرة من الدراسات التى تتصل بطبيعة هذا المهرجان الدولى.

وتحظى «مكتبة الفنون الشعبية» هذا العدد بثلاثة عروض لثلاثة كتب، الأول يقدمه الأستاذ **رأفت الدويرى** لكتاب «هبة الطوطم.. أساطير الهنود الحمر»، الذى ترجمته عن الفرنسية الأستاذة **راوية صادق**، وصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ضمن سلسلة «آفاق الترجمة». وهو يتضمن مجموعة حكايات وأساطير الهنود الحمر، التى جمعها بالفرنسية **فلاديمير هوليك**، ويقصها غليون سحرى ـ كان قد أهداه الروح الأعظم لزعيم قبائل الهنود الحمر قبل غزو الرجل الأبيض ـ على صبى صغير، وبعد ذلك يتحول الغليون إلى رماد.

أما العرض الثانى، فيقدمه الأستاذ **محمد عبدالواحد محمد** لكتاب «المجذوب: العاقل المجنون، ودراسات أخرى» للأستاذ **فاروق خورشيد**. وهو كتاب يطرح مجموعة كبيرة من الآراء والأفكار التى تتسم بالعمق، وتمهد الطريق أمام الدارسين والباحثين فى الأدب الشعبى، كى يدلوا بدلائهم فى هذا البحر الزاخر الفياض.

فى حين يقدم العرض الثالث الأستاذ **إبراهيم حلمى** لكتاب «النوبة.. حكايات وذكريات» للأستاذ **محيى الدين شريف**؛ حيث يستوص الحكايات العشر التى يتضمنها الكتاب موضوع العرض، معلقا حيناً، وموضحاً حيناً آخر، بالقدر الذى يوقفنا على مضمونه، وفى الوقت نفسه يدفعنا إلى قراءته.

وأخيراً تختتم مجلة الفنون الشعبية عددها هذا بفهرس موضوعاتها، من العدد الأول إلى العدد الخامس والأربعين ـ كشاف الأماكن. وهو من إعداد الأستاذ **مصطفى شعبان جاد**، ويكمل مجموعة الفهارس الخاصة بموضوعات المجلة، والتى نشرت فى أعداد سابقة.

التحرير

النيلُ وَالشمسُ في العطاء الشعبي

فـــاروق خـــورشـــيـــد

منذ بدء التاريخ المدون قال المؤرخ اليوناني هيردوت عبارته الشهيرة «مصر هبة النيل»، وفسر المؤرخون هذه العبارة بعده بأن النيل هو الذى صنع مصر ووهبها الحياة. فمصر بهذه المقولة بنت البيئة التى صنعتها وأثرت فى وجودها التاريخى منذ البدء وحتى الآن.

ولكن المفكرين المصريين قالوا: إن «النيل هبة مصر».. وهى مقولة تعكس واقع الفعل الإنسانى فى البيئة؛ إذ أنه فى الوقت نفسه الذى تؤثر فيه بوجودها، يؤثر فيها بفعله، ليأخذ منها أكبر نفع ممكن، وليهذب خطرها عليه أكبر قدر ممكن، وليصوغ منها منظومة تتوحد مع عمله ليصنعا معاً الوجود الحضارى الإنسانى الدءوب والمستمر والمتطور دائماً..

فالبيئة والإنسان فى الفعل الحضارى الإنسانى، عنصران أساسيان ودائمان.. وهما محور التحرك منذ البداية الأولى للإنسان، منذ تعرفه الأول على ما يحيط به من مظاهر الكون، ومنذ محاولاته الأولى للتعامل مع هذه المظاهر إما تعاطفاً وإما تنافراً.. إما رغبة وإما خشية.. إما تقية وإما إفادة. وهذا الجدل القديم والدائم هو سر ظهور كل أنواع الفنون الشعبية على الإطلاق.. بما فيها الفنون النفعية، أو «النفع - جمالية»، أو الجمالية، وبما فيها فنون الفعل والعمل، والعقيدة والفكر، والحكمة والقول.

البيئة والإنسان يكونان عنصرى الوجود فى الحياة الشعبية، وفى المنتوج الشعبى على إطلاقه، ولكن يدخل عنصر آخر أساسى يوجه حركتهما، ويؤكد إنتاجهما المشترك وهو عنصر الحركة، أو عنصر المتغيرات الدائمة على البيئة والإنسان معاً..

هناك إذن ثلاثية قائمة هى: البيئة، والإنسان، وحركة الزمان.. ويظل المعنى الشعبى هو المسيطر على هذه الثلاثية تماماً.. فهذه المواجهة تتم والإنسان فى لحظة وجوده الأول فى العالم، وفى لحظات تطوره الإنسانى الدائم فى هذا العالم، وفى لحظات وجود مترسبات ثقافته المتوارثة نتيجة هذا اللقاء الثلاثى..

وقد شكَّلَ النيل منذ بدء الحضارة المصرية القديمة محوراً رئيسياً من محاور عمل هذه الثلاثية؛ فالوادى يدين بوجوده لاستمرار تدفق ماء النيل، ولكن هذا التدفق فى ذاته يمثل - مع ما يعطيه من خصب ونماء للأرض - تهديداً دائماً ومباشراً للأرض نفسها، وللإنسان، تهديداً يمتد إلى هدم ما صنع بإغراق الزرع وقتل الضرع وتدمير القرى والجسور، ونشر الأمراض والأوبئة، وتهديد الإنسان نفسه فى حياته، وفى خططه للاستقرار والنمو والبقاء.. ومن هنا كان الخوف الأول من النيل الإله القاسى المخيف الذى تُقَدَّم له القرابين ليخفف من غلوائه على الأرض حين يفيض، وليرحم جفاف الأرض وعطشها حين يغيض.. ومن هنا كانت الأسطورة الشعبية المصرية عن عروس النيل، التى تقدم قرباناً إلى النيل فى موسم الفيضان. وتحولت الأسطورة عبر التاريخ إلى

احتفال رمزى سنوى تقدم فيه دمية ترتدى الملابس الفرعونية، وتوهب إلى النيل من قارب فرعونى مزين وتصحب الاحتفال الرمزى احتفالات شعبية تطورت وتغيرت صورتها منذ العصر الفاطمى إلى الآن، ولكنها ظلت تحتفل بالرمز من ناحية، وبالاحتفالية الشعبية من ناحية أخرى.. ولسنا نظن إلا أن هذه الاحتفالية امتداد شعبى للاحتفاليات الفرعونية للمناسبة نفسها.. فلم يعرف عن الفراعنة، تقديم الضحايا البشرية لآلهتهم من إله الشمس وحتى إله النيل.

ولكن ارتفق بهذا الخوف، كثرة عدد الغرقى فى النيل، وخاصة فى أوقات الفيضان، وربما حتى بناء خزان أسوان، حيث كثرت فى النيل التماسيح والأسماك المتوحشة، ودخلت المجرى حتى الدرافيل، كما تثبت رسومات المعابد والبرديات.. وتعرضت بهذا قوارب الصيد ـ الصغيرة والكبيرة منها على السواء ـ للكثير من الحوادث الفاجعة.

وهذه الكوارث ـ سواء تعرض لها الإنسان المصرى على شواطئ النيل، أم تعرض لها فى قلب النيل وهو يحاول أن يعبره ـ كشفت إحساسه بالعجز أمام القدر، وانعكس هذا على الحكايات الشعبية المغرقة فى الخرافة والمبالغات، وانعكس كذلك فى الأغانى الحزينة، والمواويل التى أبرزت برثائياتها، وخوفها وحزنها، وإحساسها بالفقد، والإحساس بالقدرية، وبالخوف من الموت المفاجئ والغادر.. ثم هذا الحزن الغريب المتنامى فى غرابته والذى يرتبط أبداً بالأمل فى عودة الغائب الذى ذهب إلى النيل ولم يعد.

وفى الوقت نفسه فرض النيل نفسه على حياة الناس، فكان لابد أن تظهر حرفة صناعة القوارب الصغيرة، وأن تتطور تدريجياً إلى صناعة المراكب الكبيرة التى لاتستعمل فى الصيد هذه المرة، وإنما فى التنقل بين القرى الواقعة على جانبى الوادى من ناحية، وفى نقل المحاصيل وغيرها من مكان إلى مكان من ناحية أخرى. ودخل كل هذا ـ الصناعة، والصيد، والمحاصيل ونقلها ـ إلى دنيا العطاء الشعبى فى ميادين القول والغناء والرقص من ناحية، وفى ميادين الحرف الشعبية المرتبطة بزياة النيل من ناحية أخرى.

ونلاحظ أن سمكة النيل لعبت دورها الكبير فى تشكيل هذا الموروث الشعبى والحرفى والغنائى إلى حد كبير.. فشكل قارب النيل الانسيابى وشراعه المثلث استوحى لاشك جسد سمكة النيل فى البناء والتصميم معاً، بل لعل اللون الرمادى الذى يدهن به جسد المركب، واللون الأبيض الذى يميز شراعها الذى تنعكس عليه أشعة الشمس فتزيده بياضاً يقارب لمعان الماء على جسد السمكة وزعانفها حين تقفز من النيل لتعود إليه. وتيمنت المصريات بالسمكة فجعلنها جزءاً من زينتهن، إذ يعلقن حلياً مصنوعة من المواد المحلية وملونة بألوان براقة على صدورهن، وقد تطلى بلون الذهب أو بلون الفضة فى أحيان كثيرة. ولصيادى الأسماك فى النيل تقاليدهم الخاصة، وعاداتهم التى لونتها المهنة وتحكمت فيها، كما لهم رؤاهم المشتركة فى فلسفة الرزق والحياة، ومعنى القدر والرضا به وبعطائه.. وانعكس هذا على أغانيهم، من أغانى العمل، إلى أغانى دورة الحياة، إلى أغانى الحب وأغانى الحزن والفقد، إلى أغانيهم الدينية وابتهالاتهم العقائدية.. وهى إن تشابهت فى أشياء كثيرة مع فولكلور الصيادين بعامة، وبخاصة صيادى الكفور والقرى المطلة على البحار التى تحيط بمصر كالبحر الأحمر إلى الشرق، والبحر المتوسط إلى الشمال إلا أن لها خصوصيتها المفردة ذات الطابع النيلى الخالص جعلتها متميزة، وهذه الخصوصية نجمت من البيئة الزراعية المحيطة بهم من ناحية، ومن ثبات حركة النهر ورصدها ومعرفتها التامة من ناحية أخرى.

وترتبط بالنيل وتُرعه طقوس اجتماعية ذات طابع خاص بالمجتمع الزراعى على طول الوادى المصرى للنيل.. فقد تعود الفلاح أن يخرج بماشيته ليسقيها من ماء النيل فى مواعيد ثابتة، فهو يسوقها إما إلى حافة الترعة أو النهر، ويدفع بها إلى الماء لترتوى ولتغتسل معاً.. وهذا خلق نوعاً من الحميمية بين الإنسان والحيوان الأليف. كما خلق أيضاً نوعاً من التفهم لهذا الحيوان، بل والاحترام له أيضاً. ومن هنا رأينا العجل الصغير يرمز إلى رع فى بدء ظهوره عند الصباح، بوثباته ويقظته وشبابه الباكر، ورأينا الثور القوى الفحل بقرنيه المشرعين يرمز إلى رع فى إبان قوة الشمس عند الظهيرة.. كما رأينا البقرة ترمز إلى مصر فى خصبها ونمائها وعطائها الدائم، كل ذلك منذ البداية الأولى للوعى الشعبى المصرى الأول بالحياة.

واتخذ المصريون من وجوه الحيوانات أقنعة رامزة لآلهتهم، ترمز إلى صفاتهم القريبة من الصفات التى يتحلى بها الحيوان، أو الدور الذى يقوم به فى الحياة.. ومن الصقر قناع حورس الابن المتجدد، والفرعون الدائم، ورمز القوة والبطش، إلى ابن آوى قناع أنوبيس راعى الموتى وحارس القبور، إلى الصل أو ذات الأجراس فوق رءوس التيجان إلى القطة التى أقيمت لها المقابر وحنطت لتظل راسخة فى الضمير الشعبى رمزاً دائماً لتجدد الحياة وتحدى الموت، وحمل الأرواح الهائمة فى غفلة النوم أو فى غفلة الموت، إلى الكبش قناع

ختوم إله الخلق الجديد ـ ظلت الحيوانات وأقنعتها هي الرموز الدائمة في حياة الضمير الشعبي المصري.. بل لقد استخدمت بعض الطقوس المصرية القديمة حيوانات النيل رمزاً لطقوسها، ومنها طقوس تتويج الملك الجديد نفسه.. فتخرج القوارب الملكية إلى النيل يتصدرها قارب الملك الجديد قبل تتويجه ومعه حرسه وفرسانه يشهرون حرابهم، وهو وسطهم أو أمامهم يشهر حربته حتى يلتقوا في النيل بوحش النيل الكامن في الأعماق وهو هنا ما نعرفه بسيد قشطة، الذي يرمز إلى (ست) عم حورس الخائن وقاتل أوزوريس ـ ورمز الشر المتربص بعرش مصر، فإذا ما أصابت حربة حورس أو الملك الجديد مقتلاً من وحش النيل، انطلقت الموسيقى من كل القوارب الملكية المصاحبة، واشتعلت الشعل وأنار النيل، وسار الموكب المظفر إلى حيث ينصب الملك الجديد أو حور الجديد على عرشه وسط احتفالية طقسية رائعة.. وارتفق بوحش أعماق النيل هذا وحش آخر فتك بكل من اقترب من الشواطئ، وسبب ذعراً دائماً في حياة أبناء النيل حتى بناء السد العالي.. وهو التمساح، والتمساح يدخل في المعتقد الشعبي من أوسع الأبواب، فهو الوحش الذي يمزق أشلاء ضحاياه من العذروات عند الشواطئ المنعزلة.. وهو الذي يمزق أشلاء الغرقى عند جنبات النيل وعند شاطئيه، وهو الذي يهاجم ضحاياه على الشواطئ، أو عند القوارب الصغيرة التي لاتحتمل ضربة من ذيله العنيف، أو هجمة من فكيه المخيفين..

وعند كل بيت من بيوت مصر الإسلامية في عصورها المتعاقبة، ستجد التمساح الصغير الذي اصطادته القوارب الصغيرة معلقاً على أبواب البيوت، اتقاءً للروح الشريرة التي يمثلها، هذا الحيوان المتوحش، وفي ضمير الشعب ترسبت حكايات غريبة عن التمساح، وعن ضحايا التمساح، وعن عبثه القاتل عند ضفاف النهر.

ودخل الشعر الشعبي كما دخلت الحكاية الشعبية مجال استغلال وحش البحر أياً كان في حكايات المغامرات منذ عهد الفراعنة، وفي حكايات الفقد على طول التاريخ المصري، وفي أشعار الغزل والحب، وأشعار الموت على حد سواء..

فالحبيب يترصد به هذا الوحش المجهول في رحلته عبر النيل، أو على طول ضفافه، والحبيبة الصابرة تنتظر عودته منتصراً على الوحش المجهول، خارجاً من دائرة الخطر والموت، وعائداً إلى الحياة ليلتقي بحبيبته الصابرة، والمؤمنة بعودته السالمة إليها وإلى عشهما الصغير من الخوص والطين على ضفاف النهر. في الوقت الذي شبه الحبيب محبوبته بالبلطية والشبارة، وبغيرهما من أسماك النيل المتميزة بتناسق الجسد، وحرية الحركة والانطلاق.

وإذا كانت الأسطورة الفرعونية قد جعلت جسد أوزوريس ممزقاً بين بلدان مصر جميعاً، ومن قسم إلى قسم تسعى إيزيس لجمع جسده الذي مزقه «ست» ووزعه على أقسام مصر جميعاً، فإن الحكاية الشعبية (حسن ونعيمة) تجعل جسد حسن ممزقاً بين هذه الأقسام، يحمله النيل من قسم إلى قسم وهو تائه محير بين هذه الأقسام، وتحمل نعيمة رأسه، رأس حسن، لاهثة وراءه إلى حيث يحمله النيل، لتجمع شتات الجسد، ولتدفن الرأس مع الجسد الذي يعبر عبر النيل إلى أقسام مصر.. وتحكي الحكاية الشعبية هذه الرحلة اللاهثة لنعيمة وراء حركة النهر ووراء جسد حسن الذي يحمله النهر من مكان إلى مكان، ومن شاطئ إلى شاطئ، بوصفها رمزاً دائماً لعذاب البطل وغربته الدائمة، وتصوير دائم لوفاء البطلة، بحثاً عن معنى إكرام الجسد ؟!، صورة أخرى من صورة بحث إيزيس عن أجزاء جسد أوزوريس الممزقة بين أقسام الوادي.

وقد ربط المصريون بين عنصرين مهمين من عناصر البيئة المؤثرة، وهما الشمس والنيل، فارتبط معنى الحياة عندهم بالشروق حيث يقيمون مساكنهم وقراهم في مشرق النيل، وارتبط معنى الموت عندهم بالغروب حيث يقيمون مقابرهم في غرب النيل.. وارتبطت الشعائر الجنائزية بالعبور، عبور النيل من المشرق إلى المغرب في القوارب الحزينة التي تحمل جثة المتوفى إلى مقره الأخير عبر النيل إلى غرب النيل حيث المثوى الأخير.. وهو تقليد فرعوني قديم، ولكنه يمارس حتى الآن، فمقابر القرى على شرق النيل تحمل موتاها في القوارب، ومعهم المعزين والمشيعين إلى الضفة الغربية حيث أقيمت مدافن القرية ـ وحتى القرى التي لاتقع على النيل، وإنما تقع على الترع مارست التقليد نفسه، بل حتى القرى الواقعة داخل المناطق الزراعية نفسها جعلت مقابرها في غرب زمامها ومساكنها.

وغالباً ما تتم هذه الاحتفالات الجنائزية عند بدء نزول الشمس إلى مغربها، وهذا هو الذي جعل للحظة الغروب في حياة المصريين هذا الزخم العاطفي الوجداني الحزين.. ففي موعد الغروب كان الكهنة في مصر القديمة يقيمون الطقوس الجنائزية، ويرتلون صلوات تساند (رع) في معركته مع آلهة الظلام والهلاك، مبتهلين أن يعود رع مرة أخرى عند الفجر الجديد. وفي قبائل الأمازون، وكثير من القبائل البدائية من عبدة الشمس، يخرج الكهنة والعباد الصالحون إلى أعالي

الجبال يردون حيث المغرب بالسهام. وفي بيرو، يضرب العُبّاد الصالحون على الطبول والصفائح مع رمى السهام لإزعاج آلهة الشر، ولنصرة رب الشمس فى محنته مع آلهة الظلام، حتى يقهرهم جميعاً ويعود عند الفجر فحلاً من جديد يطل على العالم ودفئه.

وإذا كانت نكبة البرامكة قد خلقت المواليا أو الموال العراقى، فإن لحظة الغروب الحزينة على ضفاف النيل قد خلقت الموال المصرى ـ والموال المصرى يصاحبه دائماً الناى المصنوع من البوص المصرى الذى يوجد وحده على ضفاف النهر دون أن يزرعه أحد.. ومن هذا البوص صنع المزمار والناى، والارغول، والسلامية، والشفاطة.. أنواع متعددة من آلات تصدر مع النفخ ألواناً من الشجن، والحزن، والتنوع الموسيقى والنغمى بينهما ـ فحين يكون الناى فى قمه الشوق، يكون الأرغول فى متاهة الحزن والفقد العظيمين.. وبينهما تتنوع باقى الآلات لتعبر عن حالات الفرح، أو حالات الألم أو حالات الحزن.. كل منها حسب طاقتها وحسب إمكانات العازف وقدراته. وظل الوجد العظيم، والحزن العظيم الذى يحسه المصرى، مترجماً دائماً فى الناى وحزنه، وفى الموال وحكاياته، التى شملت الهم الفردى، ثم تعدته إلى القصص الشعبى العام همه هم الناى وأحزانهم من شفيقة ومتولى، إلى حسن ونعيمة، إلى أيوب، إلى غيره من الأعمال التى دخلت تدريجياً ، وخلال الأيام والسنين، إلى عمق التجربة المصرية فى الموال الشعبى.. وقد غزت هذه الآلات النيلية الوجود الموسيقى المصرى حتى الآن، وغدت آلات تدخل الأوركسترا المصرى المعاصر، وتوظف فيه فى معظم الأغانى الجديدة شعبية كانت أم غير شعبية.

ولكن حكاية الغروب هذه تأصلت فى الوجدان الشعبى المصرى، وتحولت الشمس إلى العين، وتحول الليل الذى ينتظرها كقدر محتوم إلى الليل، ونشأت فى الأغانى المصرية هذه الجدلية الدائمة بين الليل والعين، أو بين النهار والليل.

وهذه الجدلية بين الشمس والليل، ظلت قائمة دائماً فى أعمال كبار الكتاب والشعراء والفنانين، ولكنها جدلية ترجمتها واقعاً بيوت الفلاحين، من أسوان إلى أعالى النيل، فى عمارتها، وفى تصميماتها، وفى جمالياتها.

فقد لعبت البيئة دورها فى التصميم الداخلى للبيوت؛ حيث صممت لتستقبل الشمس، وحيث صممت لتواجه النيل. وقد ظهر هذا الترابط فى النوبة وعمارتها وإنشاءاتها حيث ارتبط الوجود السكنى دائماً بالعنصرين معاً، النيل أولا والشمس ثانياً.. وقامت الزخارف والأيقونات والتعاويذ تحتاط دائماً من الإلهين معاً، إله النيل، والإله العظيم رع.

وأساطير النوبة وحكاياتها الشعبية مليئة دائماً بهذا المزيج من الترابط العقائدى المتوارث عن النيل بوصفه أصلاً للوجود، وحامياً للحياة ومانحاً لها. والنيل بوصفه وجوداً غامضاً يخلق الخوف منه، والحذر فى التعامل معه، فهو يمتص الحياة، وتسكنه مخلوقات غامضة ومثيرة، تواسى الناس حيناً وتكشف لهم الأسرار، ولكنها تغدر بهم دائماً، وتسوقهم معها إلى الأعماق حيث يوجد عالم سحرى يستهويهم حقاً، ولكنهم لايعودون منه أبداً.

أما رع فهو هذه البيئة السحرية التى تهب الحياة، وهى نفسها التى تنفس على الناس سعادتهم فى ظلها فتحسدهم، ويتحول حسدها لهم إلى شر مستطير يعصف بهنائهم وسعادتهم واستقرارهم، وتتحول العين إلى رمز يتقى به الشر، وأن كان هو الشر نفسه، ثم ترتبط العين بالإله الواعد بالأمل، بحورس، فهى عين حورس.. لاتجد أى زخرفة نوبية لاتدخل فيها العين، ولاتجد أى حجاب نوبى لايدخل فى زخرفته العين.. فالعين دائماً مستهدفة وهادفة، ولكن العين عليها حارس، أو لعل عليها حورس، يسدد مسارها. وتعود الأغانى والأناشيد إلى صياغة هذه العلاقة المتشابكة فى مجموعة من الأهازيج والأغانى التى تبدأ بأغانى الأطفال وتدخل فى أغانى العمل والصيد والحب والغزل إلى أن تدخل فى أغانى الفقد والموت والرثاء والعديد.

وتدخل حكاية ليل ياعين، بكل تداخلاتها ورموزها الفولكلورية المعقدة لتصبح حكاية وأغنية متداولة، وبشكل ملح فى كل أوساط الشعب المصرى، بريفه وميادينه وحضره، وشواطئه أيضاً.. وأصبحت كلمة ليل وكلمة عين رمزاً دائماً للشجن والحزن، وعلماً على الموال المصرى فى كل مناسبة من مناسبات القول.. فالليل هو البداية دائماً، ثم العين. ويا ليل ياعين تمهد للقول دائماً، فى الحكاية الدرامية، وفى الأغنية الشعبية، وفى القول العاطفى، أو الحكمى، أو الرثائى؛ فكل القول يبدأ بالليل، ثم بالعين، ويتدفق الطرب، ويتحكم القول واللحن، ولكن البداية دائماً فى السر الغنائى هو: ليل يا عين.

ونسيت الأسطورة طبعاً، ونسيت الأصول فى الموال ـ ومازالت حكاية ليل ياعين سراً مغلقاً، لايعرفه المنشدون، ولايعرفه الحكاؤون ـ ولكنه دائماً ليل ياعين.. رغم عمق الأسطورة وعراقتها.

وتتجلى سيطرة النيل على الوجدان الشعبي في السيرة الشعبية الكبيرة (سيف بن ذي يزن) إذ إن موضوعها الرئيسي هو النيل نهراً، وواهباً الحياة للوادي كله، ومحوراً لتآمر الأعداء الذين يتربصون بالعالم الإسلامي، ويحاولون النيل منه ديناً، وعروبة ووجوداً على السواء.. فسيف بن ذي يزن البطل التاريخي اليمني، الذي أخرج الأحباش من أرض اليمن قبل الإسلام، هو هنا البطل الذي يواجه غزو الاحباش بقيادة سيف أرعد ملكهم الذي استولى على كتاب النيل فأوقف جريانه، وهدد الحياة في الوادي كله بالفناء والدمار.. والمعركة بين الملك الحبشي والملك العربي تدور رحاها في أرض مصر، ويستعمل فيها كل ما هو أسطوري وخارق، من قوى الجن، وقوى السحر، وقوى الحكمة أو العلم.. ويقف الجن الخير والسحرة المؤمنون إلى جانب سيف بن ذي يزن، بينما يستعين سيف أرعد بالجن الشرير والسحرة الكفرة، والخديعة والغدر والتآمر كلها معاً..

ويتجلى الوادي بآثاره الفرعونية القديمة، المعابد، والمقابر والتماثيل. كما يتجلى بأماكنه التي يطلقها المؤلفون للسيرة على الشخصيات الروائية التي تقوم بأدوار البطولة في السيرة.. فالبطلة «جيزة» إحدى زوجات سيف يشير اسمها إلى المدينة المشهورة في جنوب القاهرة، والملك سيف يتزوجها بعد أن أنقذها من الجني المختطف الذي حجزها في قلعة منيعة وخلصها الملك منها في إشارة واضحة إلى حكاية عروس النيل التي تقدم فداء كل عام في زمن الفيضان.. وأحد معاونيه الكبار في حربه ضد سحر سقرديوس وسقرديون كهنة الملك سيف أرعد هو أخميم الطالب، في إشارة واضحة إلى بلدة «أخميم» وأديرتها وقساوسة هذه الأديرة ورهبانها الذين اشتهروا بالعلم المتوارث والمعرفة المنحدرة إليهم من العصر الفرعوني وكهنة معابد آلهة مصر القديمة.. وأشهر فرسانها الملك سيف الفارس «دمنهور» الوحش في إشارة واضحة إلى مدينة دمنهور، وما لاسمها من علاقة بالرموز الفرعونية فهي (دمنه هور) أو (دمنه حورس) بمعنى معبد حورس أو مدينة حورس.. وأم إحدى زوجاته وهي عالمة بالعلم القديم وساحرة مؤمنة قديرة تساعد الملك سيف في مغامراته؛ وتنقذه من بعض المآزق التي تعرض لها بسبب مؤامرات أعوان سيف أرعد، هي الحكيمة (تكرور) في إشارة إلى حي قديم عريق من أحياء القاهرة هو بولاق التكرور أو الدكرور.. ويقف أوائل الإشارات الملك أبوتاج الذي تبنى الملك سيف في طفولته، في إشارة إلى مدينة أبي تيج في أواسط الصعيد. وتتعدد الإشارات ولكنها تشمل مدن مصر وأحياءها من أولها إلى آخرها، أي دلتاها وصعيدها وعاصمتها..

والمعركة حول تخليص مفتاح النيل لاتجرى في الوادي وحسب وإنما هي تدور في أعماق النيل حيناً، وفي منابع النيل حتى أواسط أفريقيا وبلاد القمر حيث يتوسط الكتاب المسروق كنوزاً تفوق الوصف، وتحرسها الطلاسم والمهالك والوحوش، وتقف دونها المهالك والصحاري والجبال المحفوفة وجيوش الجن المسخرين لحراستها...

هذا الجو السحري والغامض استخرج من النيل المعاني التي شعر المصريون بها تجاهه؛ مشاعر التقديس، ومشاعر الخوف، ومشاعر الحب في آن واحد.





الرومانسية الألمانية والمأثور الشعبي
(دراسة للأغنية خاصة)

د. عبدالغفار مكاوى

«أن نتحد مع كل ماهو حى، أن نرجع إلى الطبيعة الشاملة فى نوع من الغيبوبة المباركة، هذه هى ذروة الأفكار والأفراح، هى قمة الجبل المقدسة، وموطن السلام الأبدى..»

هذه الكلمات المفعمة بالحنين والحلم التى قالها الشاعر هولدرين (١٧٧٠ ـ ١٨٤٣) تصدق على التجربة الرومانسية التى تفتحت براعم «وردتها الزرقاء» مع السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر فى المدينة الجامعية الصغيرة «يينا»، ومع أن «هولدرين» نفسه، مع الأديبين فون كلايست وجان باول، ينتمى إلى مرحلة سابقة على الرومانسية بالمعنى الدقيق، فلاشك أنه وزميليه قد مهدوا لانطلاقتها الإبداعية غير المحدودة، وتمكنوا ـ بتجربتهم الذاتية المتطرفة فى حساسيتها ومأساويتها وغرابتها ـ من كسْر النموذج الكلاسيكى الذى ظل حتى عهدهما محافظاً على الشكل الصارم الرصين، والتكامل المتجانس المتسق. وجاءت جماعة الرومانسية المبكرة فبالغت فى ذلك التكسير إلى حد التفجير، وانفتحت على اللامتناهى فى غياهب الباطن ومجاهل اللاشعور وما تحت اللاشعور، وأسرار الكون والطبيعة، وغرائب المخيِّلة الخلاقة وراء كل الحدود التى يمكن أن يتصورها العقل. ولذلك اصطدموا منذ البداية مع حواجز العقل وقواعد المعقول التى رسَّختها حركة التنوير، لكى يتسنى لهم إطلاق الطاقات المبدعة العالمة، والقوى الكامنة فى أغوار الباطن المظلمة، وتحريرها من كل القيود التى وضعها عصر التنوير وبالغ فى الثقة بها... ولاعجب أن يصف أحد الأقطاب المنَظِّرين للرومانسية الألمانية المبكرة، وهو فريدريش شليجل (١٧٧٢ ـ ١٨٢٩) بداية الشعر كله بأنها تقوم على إلغاء مسار العقل وقوانينه بغية إرجاعنا إلى «الاضطراب الجميل للخيال» و «العماء الأصلى المظلم للطبيعة البشرية»... ولاعجب أيضاً أن يصف قطب آخر من أقطاب تلك الحركة المبكرة وهو الشاعر نوفاليس (١٧٧٢ ـ ١٨٠١) جوهر التجربة الرومانسية بأنة إضفاء معنى رفيع على كل ماهو وضيع، وإظهار المعتاد فى صورة السرّ الغامض، والسمو بالمعروف إلى مرتبة المجهول، وإعطاء المتناهى طابع اللامتناهى ومظهره.

هكذا أصبح الوجدان الحالم والخيال الخلاّق اللذان تجاوزا كل الحدود هما أداة التجربة الرومانسية فى تناولها للداخل والخارج، والمضمون والشكل، والشعور والعالم، وفى سعيها للمزج بين مختلف المجالات بحيث تداخلت وتفاعلت فى تيار

عارم جرف السدود والقيود، وقرّب بين الأشكال والأنواع: من أدب وفن تشكيلي، وتاريخ وعلم طبيعي، وفلسفة وطب، وسياسة ودين، وأدب شعبي وتصوف واجتماع.. وتحولت الحياة - التي سعت الكلاسيكية إلى تشكيلها وتقنينها - على يد الرومانسية إلى حركة متدفقة مصبوغة بألوان «الفردية» وأحلامها وأشواقها، منطلقة إلى السرّ والسحر والمجهول، والغريب والعجيب واللامحدود. ولهذا صدق القائل: إذا كان النحت هو المثل الأعلى عند الكلاسيين، فإن الموسيقى هي هدف الرومانسيين ومثلهم الأعلى وصوتهم الشجيّ الحميم في الشعر وفي غير الشعر...

٢ - ولابد قبل التطرق لموضوع هذا الحديث وهو «الرومانسية الألمانية والمأثور الشعبي» من التعرض باختصار شديد لأهم إنجازاتها، ودفع بعض أسباب سوء الفهم التي اتهمتها بالرجعية، والرجوع إلى الماضي والارتماء في أحضان الطبيعة والانفلات من القيم والنظم والقوانين، بل بلغ الأمر حد دمغها بالمرضية في تعبير مشهور لشاعر الألمان الأكبر «جوته» : «إن الكلاسيكي هو الصحيح المعافى، والرومانسي هو المرضيّ المعتلّ» وذلك على الرغم من أن جوته نفسه في إنتاجه المتأخر قد مهّد لهم الأرض الخصبة، وأنهم قد انتموا به وساروا على دربه، وحاولوا العزف على بعض أوتاره مثل فيرتر وفاوست وفيلهيلم ميستر بوجه خاص، بل إن بعض الموهوبين منهم - مثل برينتانو وآخيم فون أرنيم - قد أهدا إليه أهم مجموعة من الشعر الشعبي الذي جمعاه وتصرفا بعض التصرف في صياغة مادته، وهي المجموعة التي سيأتي الحديث عنها والمعروفة باسم «بوق الصبي العجيب - أغاني ألمانية قديمة».

أ - كان للرومانسيين - كما سبق القول - فضل اكتشاف القوى الكامنة في أغوار اللاشعور وما تحت الشعور وإطلاقها، فحفلت أعمالهم في الشعر والرواية والمسرح والحكاية الفنية بالأحلام والهواجس والأشواق والأسرار، وازدحمت بصور السحر والسحرة، والأشباح والشياطين والخوارق والمفارقات، وغرائب الأساطير التي جمعوا مادتها من تراثهم الوسيط وعصر النهضة والتراث الشرقي، وصبغوها بألوان ذواتهم وجدّدوها على ضوء حاضرهم وظروف حياتهم الفردية والاجتماعية.

ب - وإذا كان الرومانسيون قد التفتوا إلى الوراء، وبخاصة إلى روح شعبهم وتراثه الأدبي والفني منذ أواخر العصر الوسيط حتى القرن السابع عشر، فليس معنى هذا أن الرومانسية كانت مجرد حركة جمالية وفلسفية صبغت كل شيء بلون الشعر والحلم والخيال بعيداً عن الزمن والواقع. لقد هزّت الثورة الفرنسية روادها المبكرين وجماعتهم في «يينا» وجعلتهم يدخلون في حوار مع روح العصر ويتطلعون لمستقبل الثقافة والحضارة في بلدهم وفي أوروبا عامة، كما أشعل احتلال نابليون وجنوده لبلادهم نيران حميتهم الوطنية وكفاحهم في سبيل الحرية والاستقلال والتخلص من نيره ونير الاقطاعيين والنبلاء. وارتبطت أغانيهم وإبداعاتهم - في المرحلة التي اقترنت باسم جماعة هيدلبرج وحتى مرحلة الضمور والذبول التي كانت إرهاصاً بالواقعية وازدهار علوم الحياة والطبيعة والعلوم الإنسانية التي ساعدوا على ولادتها ولاسيما علم التاريخ في القرن التاسع عشر - ارتبطت بالتحرر الوطني والتدين العميق، ووضعت إنتاجهم وجهودهم في جمع المأثور الشعبي وتجديده في خدمة قضية الحرية والوحدة والاستقلال وتحقيق «التفرد» لأنفسهم وشعبهم على السواء.. ولهذا يمكن القول بأن شعرهم وفلسفتهم ظلاّ نوعاً من «الحنين إلى الوطن»، سواء تصوروا هذا الوطن في باطن الذات الحالمة اللامتناهية، أو في الطبيعة الغنية بالسحر والأسرار، أو في مستقبل روحي يحررهم من الحاضر الضيق والواقع الضحل، أو في الارادة القومية الحرة الفاعلة المسئولة .وخير شاهد على هذا الحنين هو السؤال الذي يرد في رواية «نوفاليس» وهي «هيزيش فون أوفتردنجن»: إلى أين نذهب إذن؟ وكانت الإجابة عليه: «دائماً إلى الوطن».. هذا الوطن الذي رمز له الشاعر - كما سبق القول - بالوردة الزرقاء ..

جـ - اقتدى الرومانسيون بجدهم الأديب الفيلسوف يوهان جوتفريد هيردر(١٧٤٤ - ١٨٠٣) الذي كان أول من وجه الأنظار إلى الاهتمام بتراث الشعوب التي لم تفقد «قوتها وأصالتها اللغوية»، وإلى معرفة «الفردية الخلاقة» لهذه الشعوب من خلال أغانيها التي جمعها وترجمها في كتابه الشهير «أصوات الشعوب في أغانيها» (١٧٧٨ - ١٧٧٩) ثم نشر سنة ١٨٠٧ بعد وفاته) ومن ثم كان اتجاههم إلى الماضي الألماني منذ أواخر العصر الوسيط - الذي توحّد في تصورهم مع الشعر والحلم - لجمع أساطير شعبهم وأغانيه وحكاياته وقصص أبطاله، وصياغة مادتها صياغة جديدة. وكان التفاتهم كذلك إلى الشرق الآسيوي بوجه خاص والهند بوجه أخص للبحث عن الوطن الأصلي للشعر أو بالأحرى«للغة الأم» - وكأنما

يلتمسون المثل الأعلى الثقافى من ذلك الماضى ليواجهوا به المثل الأعلى عند الكلاسيكين القدماء والمحدثين.. والواقع أن الأمر لم يقتصر على جمع التراث الشعبى فى الأغنية والحكاية والأسطورة وتجديده، وإنما تجاوزه إلى تجديد أسلوب الشعر والقص نفسه وصبغه بأشواقهم وأحزانهم وأحلامهم الخاصة. وأوضح مثل على هذا نجده فى إنتاج الصديقين كليمنس برنتانو (١٧٧٨ - ١٨٤٢) وآخيم فون أرنيم (١٧٨١ - ١٨٣١) اللذين جمعا الأغانى الشعبية - كما أشرنا إلى ذلك - من القرنين السادس عشر والسابع عشر بوجه خاص، وتأثرا بها فى إنتاجهما الشعرى والقصصى، كما نجده بصورة أكثر موضوعية وشمولاً فى إنتاج الأخوين يعقوب جريم (١٧٨٥ - ١٨٦٣) وفيلهلم جريم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) اللذين أسسا علم اللغة والأدب والأسطورة الألمانى بالمعنى الحديث لكلمة العلم. اتحد فيهما عمق الرومانسى وعاطفته المحبة، وتجرد العالم ونزاهته وصبره على البحث المرهق للمادة الضخمة التى عكفا السنوات الطوال على تجميعها وترتيبها (ويتجلى هذا فى معجمهما التاريخى الكبير للغة الألمانية، وفى الحواديت الشهيرة التى جمعاها من ألسنة العجائز واشتهرت باسم حكايات الأطفال والبيت (١٨١٢ - ١٨١٤).

د - ترتبط الرومانسية الألمانية - فى نظرتها الكلية للإنسان والتاريخ والطبيعة - بفلسفة مثالية تقوم على نوع من وحدة الوجود أو الاعتقاد بتغلغل الألوهية فى الكون، مما يرجح معه بعض الباحثين أن تكون الرومانسية قد نشأت من امتزاج الأفلاطونية المحدثة بالروح الجرمانية. والواقع أن هذه النظرة المثالية الواحدية قد غلبت على الحركة الرومانسية منذ حوالى سنة ١٧٧٠ حتى وفاة جوته سنة ١٨٣٢، فكان رجوعها إلى الماضى - كما تجلى بوجه خاص فى العودة إلى العصر الألمانى الوسيط وتراثه الشعبى والفنى - هو الرجوع من ناحية إلى الحالة الإنسانية والطبيعية الأصلية السابقة على كل الأوضاع الاجتماعية التى ظهرت بعد ذلك مع تطور وسائل الإنتاج وتقسيم العمل.. إلخ، وكان من ناحية أخرى محاولة لإطفاء الروح المثالية والعاطفية على التراث العقلى لعصر التنوير وعصر الإحياء الكلاسيكى الحديث ومواجهة ثورات العصر - وفى مقدمتها الثورة الفرنسية وثورات التحرر الوطنى والأزمات والمشكلات الناجمة عن التحول من الإقطاع إلى الرأسمالية - بالبحث عن المثل الأعلى والتماس الخلاص فى تلك الصورة المثالية التى تصوروا وجودها فى رحاب «الطبيعة المباركة»، وفى ماضى أمتهم وتراثها الشعبى الأصيل، ولذلك اتسمت نظرتهم إلى التاريخ بالازدواجية والتمزق بين الإيمان بأن الخلاص يكون فى العودة للأصول الشعرية والأعماق الباطنية والذاتية، وبين مواجهة مسئوليات الحاضر والواقع فى التحرر الوطنى وتأكيد فردية شعبهم وهويته واستقلاله من خلال بعث تراثه الشعبى وتجديده. ويكفى القول بأن الأدباء لم يكونوا فى ذلك بمنأى عن الفلاسفة «الرومانسيين» (مثل شيلنج وفيشته وشلايرماخر و فريدريش شليجل) وأن الرومانسية فى حنينها إلى الماضى والمستقبل الذى يتحقق فيه الخلاص قد كانت بحق مشكلة ألمانية يعبر عنها هذا السؤال المتجدد إلى اليوم: هل الألمانى رومانسىّ بالضرورة؟!

٢ - ولا ننسى أخيراً أن الصورة الشعبية المحببة للرومانسية الألمانية قد أثرت تأثيراً كبيرًا على الحياة الروحية والثقافية الأوروبية والعالمية ومازالت تؤثر عليها، وأن هذه الصورة التى اشترك فى رسم خطوطها وتعميق ملامحها عدد كبير من الأدباء والفلاسفة والعلماء الذين ذكرنا بعضهم، بجانب أديبين يمثلان مرحلتها الأخيرة (وهما أيشندورف ١٧٨٨- ١٨٥٧، وأ.ت. هوفمان ١٧٧٦ - ١٨٢٢) قد بقيت منبعا ثرياً لاستلهام والتجديد والاكتشاف فى كثير من الحركات والتحولات الأدبية والفنية المعاصرة. ويكفى القول بأن التعبيرية قد أعادت اكتشافهم - وبخاصة عالم هوفمان وأقاصيصه العجيبة - وأن السيريالية الفرنسية قد تأثرت بهم واستمدت منهم ثورتها على الوعى والعقل والواقع، وأن أصحاب مسرح اللامعقول والمسرح الملحمى قد استفادوا من تذويبهم للأشكال الفنية، وتقريبهم بين الدراما والشعر الغنائى والملحمى، وسبقهم إلى أسلوب الإغراب فى المسرح (على نحو ما فعل لودفيج تيك ١٧٧٣ - ١٨٥٣ على سبيل المثال فى مسرحياته الساخرة مثل القط ذى الحذاء الطويل!). أضف إلى هذا أن أسلوبهم الطفولى البسيط فى حكاياتهم الشعبية، وأسلوبهم الرمزى المجرد فى حكاياتهم الفنية، قد أثر فى أساليب القصّ عند عدد كبير من الأدباء (مثل جوتفريد كيلر وتيودور شتورم، وهوفمنستال وهيسه وكافكا). ولعل الفن التشكيلى الحديث لم يخلُ من تأثيرهم عليه كذلك، إذ لانستطيع أن ننظر فى لوحات فنانين مثل ألفريد كوبين وباول كليه وغيرهما حتى سلفادور دالى بغير أن نتذكر رواد الخيال المتطرف الخلاق من الرومانسيين...

٣ - بعد هذا التمهيد القصير نتجه إلى موضوع هذا المقال

وهو «الرومانسية الألمانية والأغنية الشعبية» . ويرجع الفضل الأكبر في صياغة مفهوم هذه الأغنية ولفت الأنظار إليها وجمع المأثور منها لدى الشعوب الأوربية وبعض الشعوب الشرقية إلى الفيلسوف الأديب الذي سبق ذكره وهو يوهان جوتفريد هيردر (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) الذي بدأ اهتمامه بها مع بدايات السبعينيات من القرن الثامن عشر. والواقع أن موقفه من التراث الشعبي والأغنية الشعبية بوجه خاص يقوم على موقفه من «الشعب» ، من ذلك «المجموع الأعظم من الجمهور الذي يتميز بالنشاط العملي أكثر مما يتميز بالتأمل الفكري» . وقد جاء هذا الاهتمام ـ على حد تعبيره ـ في وقت لم يحرك وجدانه شيء غير «الصحوة العامة، والبعث» ، أي في وقت اشتد فيه الوعي بضرورة التخلص من الإقطاع وضرورة تكوين «الأمة» الألمانية» ، وذلك قبل أن يتبلور هذا الوعي في الثورات الوطنية المتلاحقة في القرن التاسع عشر. وقد آمن «هيردر» بالدور الأساسي الذي يقوم به الأدب في هذا السبيل» «إذ لن نصبح شعباً وأمة حتى تصبح لنا لغة وأدب هما لغتنا وأدبنا اللذان يعيشان فينا ويؤثران علينا» . ولكي يؤدي الأدب هذا الدور التاريخي لابد له أن يرتبط بالشعب وأن يكون شعبياً، وإلا بقي مجرد «فقاعة كلاسيكية» .. وهكذا بدأ يعدُّ العدَّة لظهور أدب قومي مرتبط بحياة شعبه وتاريخه وتراثه، وبحث في أدب عصره فوجد أنه «لم ينبت من شجرة الأمة» ، لأنه انفصل عن جذوره التاريخية وغرق في تقليد النماذج الأجنبية، وبخاصة الأدب الكلاسيكي الفرنسي وقواعده الجافة المطلقة. وعلى العكس من ذلك وجد هيردر أن الأدب الانجليزي ـ وبخاصة شكسبير! ـ أدب قومي يقوم على أرض شعبه، ويعبر عن عقيدته وذوقه، ويردد صوته. والذي يهمنا في هذا السياق أن تعبير الأغنية الشعبية Volkslied قد ورد لأول مرة في هذه الفترة من حياة هيردر وتأثره بالأدب الشعبي الإنجليزي في المقال الذي نشره سنة ١٧٧٣ بعنوان «مقتطفات من رسائل متبادلة عن أوسيان وأغاني الشعوب القديمة «ضمن كتابه» عن «الذوق والفن الألماني» ، كما ظهر المفهوم نفسه كذلك في البحث الذي نشره سنة ١٧٧٧ عن «التشابه بين الشعر الإنجليزي الوسيط والشعر الألماني» ، ومن المعروف في تاريخ الأدب الأوروبي أن الأديب الاسكتلندي جيمز مكفرسون (١٧٣٦ ـ ١٧٩٦) نشر في سنة ١٧٦٠ مجموعة من الأغاني التي نسبها ـ خطأ أو كذباً ـ إلى مغن غاليٍّ أعمى ومجهول من القرن الثالث الميلادي اسمه أوسيان تحت عنوان «قطوف من الشعر القديم جمعت من أعالي اسكتلندا» ، ثم تبين للباحثين أنه استوحاها من تراث اسكتلندي أحدث من ذلك بكثير، بعد أن بهرت عدداً كبيراً من القراء والأدباء، وأثرت على سبيل المثال لا الحصر على رواية «جوته الشهيرة «آلام فيرتر» التي كتبها في أوج شبابه.. وظهرت بعد هذه المجموعة المنحولة إلى حد كبير بخمس سنوات مجموعة أخرى من «البالاد» أو القصائد القصصية الشعبية التي ترجع في معظمها للقرنين الخامس عشر والسادس عشر، ونشرها القسيس توماس بيرسي في ثلاثة مجلدات تحت عنوان «بقايا من الشعر الإنجليزي القديم» بالاعتماد على مخطوطة من منتصف القرن السابع عشر.

٤ ـ تأثر هيردر بهذه النماذج الإنجليزية، وأخذ يدعو بحماس لجمع الأغاني الشعبية الألمانية «التي لم تزل تتوقد فيها شرارة الروح الوطنية الألمانية تحت الرماد والعفن» ويدأ في البحث عنها في أغاني القرون السابقة، لاسيما القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وفي بقاياها التي ظلت حية على ألسنة البسطاء من الناس في الريف والمدينة والشوارع والحارات وأسواق السمك وأغاني القرويين..ولما كان شعبه جزءاً من البشرية كلها، فقد دعا ـ في ختام مقاله السابق عن أوسيان ـ إلى البحث عنها كذلك في أغاني الشعوب البدائية، والشعوب الاسكندنافية والرومانية، وفي القصائد البروفنسالية، بجانب الشعوب التي «لم تشوهها الثقافة» كالليتوانيين واللبلانديين وسكان أمريكا الأصليين من الهنود الحمر والبرازيليين وأبناء بيرو الذين تنحدر أصولهم من سلالات «الإنكا» التي قضى عليها الغزاة الإسبان. وتمكن هيردر في سنة ١٧٧٣ من تجميع قدر طيب من هذه الأغاني الشعبية المتنوعة، ولكنه لم ينشرها إلا بين سنتي ١٧٧٨ و ١٧٧٩ بعد أن أضاف إليها أغان أخرى دنمركية وفرنسية وإيطالية ويونانية وصربية وبعض الأغنيات الألمانية المعاصرة لشعراء معروفين مثل جوته (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) والشاعر المتصوف ياتياس كلاوديوس (١٧٤٠ ـ ١٨١٥)(١) وقد توخى هيردر في هذه المجموعة الشهيرة أن تعبر عن شعب معين وأسلوبه المميز في الحياة والتفكير، كما تعبر في الوقت نفسه عما هو إنساني وفطري مشترك بين الناس؛ بحيث تكون «أصواتاً حية للشعوب» ، بل للبشرية ذاتها. لذلك لم يقتصر على المأثور الشفاهي المجهول المؤلف، إنما أضاف إليه عدداً من أغاني الشعراء الذين ارتبطوا في رأيه بالشعب، ورددوا صوته وأحسوا بأحاسيسه (وكان رأيه أن هوميروس ودانتي وشكسبير شعراء شعبيون حقيقيون، وأن إمكانية إبداع الأغنية الشعبية وتطويرها مفتوحة

حقيقيون، وأن إمكانية إبداع الأغنية الشعبية وتطويرها مفتوحة أمام الأجيال..).

٥ ـ لم يؤثر توجه هيردر إلى الأدب الشعبي على أحد أبلغ من تأثيره على شاعر الألمان الأكبر «جوته» فمن المعروف أن لقاءه معه فى شبابه الباكر أيام أن كان يطلب العلم فى «ستر اسبورج» قد أرشده إلى المنبعين اللذين ظل ينهل منهما طوال حياته: شكسبير وعالمه من ناحية، والأدب الشرقى من ناحية أخرى. والمعروف أيضاً أن جوته بدأ فى تلك الفترة من شبابه فى الإلتفات إلى الشرق واستلهامه وتعلم اللغة العبرية، وشرع فى قراءة القرآن الكريم فى ترجماته المتاحة، والاطلاع على سيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) وكتابة مسرحية عنه لم ينجز منها غير مونولوج طويل وحوار قصير بين علي وفاطمة رضى الله عنهما. والذى يعنينا فى هذا السياق أنه شغل طوال عمره المديد بالأغنية الشعبية، واهتم بالمأثور منها عند شعبه وعند غيره من الشعوب اهتماماً يعبر عن إيمانه الراسخ بعالمية الأدب. والواقع أن مفهوم جوته عن الأغنية الشعبية متطابق إلى حد كبير مع مفهوم هيردر، إذ يرى أنها تعبر عن حياة الشعب وطبيعته الخاصة، كما يمكن أن تكون من إبداع الشعب أو من إبداع «فرد متميز». ولاشك أن تحمسه لجمع الأغانى فى شبابه خير شاهد على وقوعه تحت تأثير هيردر، بدليل أنه أرسل إليه فى سنة ١٧٧١ بعض الأغانى القصصية (البالاد) التى جمعها من منطقة الالزاس وضمّ هيردر بعضها إلى مجموعته...

وعلى الرغم من أن عدد الأغانى الشعبية الألمانية التى ضمها هيردر إلى مجموعته كان أقل مما هو متوقع منها، فقد نجح فى إيقاظ الاهتمام بجمعها واستلهامها فى العقود التالية وسارت حركة التجميع من بعده بخطى بطيئة، وتوالى نشر نصوص الأغانى الشعبية فى الصحف والمجلات، حتى جاءت سنة ١٨٠٦ ومعها أكبر وأهم مجموعة للأغانى الشعبية الألمانية من القرنين السادس عشر والسابع عشر بوجه خاص فى ثلاثة مجلدات، وهى التى جمعها وأعاد صياغة عدد كبير منها الصديقان كليمنس برينتانو وآخيم فون أرنيم ونشراها باسم «بوق الصبى العجيب». ومع أن هدف الناشرين كان فى صميمه هدفاً وطنياً، وهو تقديم نموذج للتراث القومى، وحثّ الوعى العام على الإرتباط بموروثه الشعبى، إلا أن الروح الوطنية التى سادتها كانت من الناحية الاجتماعية تمثل خطوة إلى الوراء بالقياس إلى الروح التى سادت مجموعة هيردر، إذ لم تلتفت إلى التناقضات الاجتماعية التى تعبر عنها تلك الأغانى، ولم تتخذ موقفاً واضحاً من الإقطاع الذى ثار عليه معظم المثقفين والأدباء الأحرار منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر. بل إن هذين الناشرين قد وقفا موقفاً رومانسياً بالغ التطرف فى مثاليته الحالمة مما سماه «زوبعة الجديد»، فلم يريا فى الأحداث التى ترتبت على الثورة الفرنسية ولا فى الرأسمالية الوليدة وعلاقات تقسيم العمل التى نتجت عنها سوى أنها قد دمرت «العلاقات الأبوية الحميمة» وقضت على «الفردية» وكرّست اغتراب الإنسان.

٦ ـ بيْد أن هذه المجموعة الفريدة قد حفزت على النشاط المتزايد فى جمع الأغانى الشعبية الألمانية القديمة، فظهرت منها مجموعات عديدة باللهجات الريفية المحلية (مثل مجموعة مايترت ١٨١٧، وبينك ١٩٢٦ ـ ١٩٦٢) كما شجعت على البحث العلمى ـ التاريخى واللغوى ـ فى الأغنية الشعبية (كما فعل لودفيج أولاند فى مجموعة الأغانى الشعبية القديمة بالفصحى والعامية ١٨٤٤ ـ ١٨٤٥) بجانب عدد كبير من الجامعيين والباحثين الذين تأثروا به وبثورة ١٨٤٨ المشهورة فى سبيل الديمقراطية والحرية والإطاحة بالإقطاع والحكم المطلق للأمراء والنبلاء (وذلك مثل فيلينكرون فى كتابه عن الحياة الألمانية فى الأغنية الشعبية حول سنة ١٥٣٠، ولودفيج إرك ـ أنشط من جمع الأغانى الشعبية فى القرن التاسع عشر، إذ بلغت أكثر من عشرين ألف أغنية، ولودفيج باريزيوس وفرانز بيمه وأوتوشيل وأوتوبوكل وغيرهم ممن جمعوا أغانيهم ـ بعد تلك الثورة المحبطة ـ من مناطق إقليمية مختلفة وصلت إلى الأقليات الألمانية فى أوروبا الشرقية، وتفاوتت فى تفسيراتها للأغنية الشعبية بوصفها تعبيراً عن الروح القومية المتطلعة للتحرر والتقدم والمساواة والعدالة الاجتماعية من ناحية، أو تعبيراً عن نزعات التعصب وتمجيد الروح العسكرية والعنصرية من ناحية أخرى.

٧ ـ وتطور مفهوم الأغنية الشعبية مع تطور البحث العلمى فيها، وتأسس عدد من الاتحادات والجمعيات المتخصصة فى التراث الشعبى مع أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ومن أهمها «أرشيف الأغنية الشعبية» فى جامعة فرايبورج بالبريسجاو، الذى تأسس سنة ١٩١٤ وتمكن حتى الآن من تجميع ما يقرب من أربعمائة ألف أغنية!. واشتد

الشعب أو المؤلف المجهول كما قال الرومانسيون، أم هو مؤلف معين انتشرت أغنيته وذاعت على ألسنة الناس، ثم سقط اسمه لسبب من الأسباب أو أُسقط من قبل «السادة» و«الصفوة» والقوى المهيمنة؛ وتعرضت أغنيته لتغييرات عديدة في تشكيلها اللغوى والموسيقى بحيث نُسيت بعد تأكيد مصدرها الشفاهي المأثور والمحفوظ في الذاكرة الجمعية باعتباره المعيار الوحيد، وبعد تحديدها بالمناطق الريفية بحيث تكون الأغاني الشعبية بحق هي أغاني الفلاحين، على زعم أن وجود الفلاح غير تاريخي، وأن كل ما يميز بنيته وتكوينه هو الصبر على المرّ والمثابرة على العمل... وهو زعم متهافت يحاول أن يجرد الأغنية الشعبية من طبيعتها التاريخية وينكر عليها أن تكون ظاهرة تاريخية، بما يؤدى بالضرورة إلى استحالة بحثها بحثاً علمياً.

وتحقق تقدم كبير في الأغنية الشعبية وجمعها بعد الحرب العالمية الثانية، وساعد على ذلك التطور الكبير في مناهج البحث اللغوى واكتشاف أجهزة التسجيل. وتزايد عدد المجموعات والدراسات التى أصدرها «أرشيف الأغنية الشعبية الألمانية» (أو ال DVA) في مدينة فرايبورج، كما تميز عدد كبير من علمائه وبلغوا مكانة مرموقة (مثل زيمان، وفيورا، وبريدنيش، وسوبان، وروريش) وتراكمت مواد البحث من مصادر شفاهية ومحفوظة ومطبوعة، وبرزت مشكلات محددة مثل مشكلة العلاقة بين التراث الشفهى والتراث المدّون، بين أغاني الريف وأغاني المدن الكبرى والصغرى، بجانب مدى تعبير الأغنية الشعبية - وبخاصة أغنية العمل - عن الصراعات الاجتماعية والطبقية والاتجاهات الثورية والتقدمية (لاسيما من جانب الباحثين الماركسيين المنتمين لمعهد التاريخ التابع لأكاديمية العلوم فيما كان يسمى ألمانيا الشرقية قبل الزلزلة الأخيرة للنظم والدول الاشتراكية) وكلها مشكلات تعكس الاهتمامات المتنوعة بهذا المأثور الشعبى الذى لايزال يتردد على ألسنة عدد كبير من الفلاحين والطلاب والمغنين المتجولين وعامة الناس، ويستمد حياته وحيويته المستمرة من إعادة تشكيله وتلوينه والتنويع عليه بمختلف الصور - لغوياً وموسيقياً ومن جهة المضمون كذلك - وكأن الأغنية الشعبية مرآة تعكس قدرة الوجدان الشعبى على الإبداع والتعبير، وتحقق وظيفته في توحيد الشعور الجمعى، والحفاظ على القيم الإنسانية الجديرة بالبقاء، ونقلها بأمانة وعذوبة من جيل إلى جيل.

٨ - من الطبيعى أن تقع الأغنية الشعبية على الحدود الفاصلة بين الشعر والموسيقى، وأن تتميز باللحن أو «الميلوديا» التى تربط بين المقاطع التى تقسّم إليها عادة، بجانب تميُّزها بالمصدر الشفاهى الذى تنحدر منه في الأصل قبل تحويرها أو إعادة تشكيلها واستلهامها من قبل الأفراد المبدعين. لهذا يفرق العلماء منذ القرن الثامن عشر بين الأغنية الشعبية «الأصلية» مجهولة المؤلف، والأغنية «الوضعية» أو الثانوية التى يُعرف مؤلفها وأصبحت شعبية مع مرور الزمن، لأن هذا المؤلف قد اتحد وجدانه مع وجدان الجماعة، ولم يكن يملك - فيما يقول هيجل في محاضراته عن علم الجمال - «التصور والإحساس الباطنى المنفصل عن الأمة ووجودها». ولذلك يعبر استخدام صيغة الأنا والميل إلى شكل القصيدة المدورة - وهما من سمات الشعر الغنائى - عن وجدان الناس، كما يفسر سرعة انتشار الأغنية الشعبية وتحولها إلى ملك عام للشعب، فضلا عن سائر التغيرات التى تطرأ عليها من حيث الشكل والمضمون مع تغير الظروف النفسية والأوضاع الاجتماعية والتاريخية، مع اتفاق جمهرة علماء التراث الشعبى اليوم على كونها في الأصل من إبداع فرد معين، ثم تلقاها المتلقون المجهولون أو بالأحرى تعرفوا فيها على أنفسهم وآلامهم وآمالهم. وربما يرجع ذلك لاعتقادهم - مع الرومانسيين! - بأنها صدرت عن «روح الشعب» صدوراً عفوياً، وربما عزّز هذا الاعتقاد ما تتميز به في العادة من بساطة في النص والشكل واللحن والموسيقى.

٩ - تُرتّبُ الأغانى الشعبية بحسب موضوعها ووظيفتها والشريحة الاجتماعية التى تستقبلها وترددها. فهناك أغانى التقاليد والمواسم والمناسبات (كالميلاد والزفاف والحصاد ودفن الموتى والبكاء عليهم... الخ) وأغانى العمل والراحة والاحتفالات الجماعية (كاللعب والرقص والشرب) والأغانى الدينية والروحية. كما تقسم كذلك - تبعاً للعلاقة المتفاوتة بين شكل الأغنية وأسلوب تقديمها وموضوعه أو هدفه - إلى غنائية (مثل أغانى الثناء على الأبطال وتمجيدهم أو البكاء عليهم، والوداع والسفر وأغانى الحب والوطن) أو ملحمية (كالبالاد أو الأغنية الشعبية القصصية وأغانى المنشدين الجوالين، والأغانى التى تروى عن شخصيات خارقة من القديسين والملوك والفاتحين.. الخ). وهذا التقسيم الواسع يؤكد أن النموذج الأساسى في الأنماط السابقة يمكن أن تتفرع عنه أنماط مستقلة، كما يمكن أن يستوعب بعضها البعض الآخر بعد اختفاء الظروف الاجتماعية التاريخية التى أوجدته (كما حدث على سبيل المثال مع أغانى الحب والفروسية والبلاط والأغانى الدينية والكنسية التى استوعبتها الأغانى الشعبية في

المناطق الريفية بعد زوال العصور الوسطى، وغلبة الدنيوية منذ عصر النهضة، والنمو التدريجي للغات والآداب القومية، وكما يحدث اليوم في كل أنحاء بلاد العالم تقريباً من استغلال الأغاني الشعبية في الأغاني الاستهلاكية الشائعة بحجة تطويرها أو تحديثها ـ كما يزعم عندنا الذين يمسخونها في معظم الأحيان ويجنون عليها!!..).

١٠ ـ مهما يكن الأمر من هذه «التطورات» التي طرأت على الأغنية الشعبية، فإن المجال المحدود لن يتسع لتناول كل أشكالها وأنواعها، كما أن محاولة تقديم نماذج منها ستصدم بمشكلة ترجمة الشعر التي يعلم كل من جربها أن الوفاء بها أمر عسير، إن لم يكن شبه مستحيل.. وإذا كان من الصعب إعادة إبداع قصيدة سبق إبداعها بصورة مكافئة ـ بقدر الطاقة ـ لعناصر بنيتها الشكلية والموسيقية والمعنوية، فإن ترجمة أغنية شعبية فصيحة أو عامية ستواجه المترجم بمعضلات أشد صعوبة. ولذلك فسوف نقتصر في هذه العجالة على التعريف الموجز ببعض الأغنيات الشعبية الريفية أو القروية التي اهتم الرومانسيون بنقلها أو إعادة صياغتها والتغيير فيها على نحو من الأنحاء.

وأغاني القرويين ذات تراث طويل يرجع إلى البدايات الأولى للإقطاع، وقد عرف الفلاحون الألمان أغاني الأعياد والميلاد والرقص والزواج والبكاء على الموتى والألغاز، بجانب أغاني العمل والحب والدعابة والأطفال والأغاني الدينية. وقد كانت في معظمها تتألف من مقطوعات مكونة من بيتين أو أربعة أبيات، وربما تقتصر في بعض الأحيان على أصوات النداء أو تبدأ بها، وهي جميعاً ترتبط أوثق ارتباط بالعادات والتقاليد والحياة اليومية والعملية، وتشهد على القدرة على الإبداع المستقل، بجانب إستيعاب المأثور الوافد من جهات وطبقات وشعوب أخرى..

كانت الأغاني الكنسية في المناسبات والأعياد الدينية المختلفة هي أقدم الأغاني المأثورة من عصر الإقطاع، كما كانت منذ القرنين الثالث عشر والرابع عشر أسبقها جميعاً إلى الحفظ والتدوين لتدعيم أركان العقيدة المسيحية في القلوب. وقد تحول معظمها بعد زوال الإقطاع وحتى القرن التاسع عشر إلى أغان يرددها الأطفال في الاحتفالات الدينية للاستعطاف والاستجداء والسؤال. وسجلت مجموعة «بوق الصبي» التي سبقت الإشارة إليها إحدى هذه الأغاني التي كان يرددها الأطفال في عيد القيامة في بداية القرن التاسع عشر في مدينة فرانكفورت، وهذه بعض مقاطعها:

صيحي ديوك الصباح

فاليوم عيد القيامة

ري را لي لا

ثلج الشتا تعال!

مدوا الأيادي إلينا

أعطوا وجودوا علينا..

١١ ـ وكانت أغاني الزفاف جزءاً من رصيد الأغنية الشعبية في الريف الألماني، حتى لا نكاد نجد لها أثراً في المأثور والموروث من أغاني المدن، بجانب اختفائها اليوم تماماً من حفلات الزفاف في المدن بعد انتشار الأغاني العصرية. وتدور النصوص الباقية من هذه الأغاني حول الاستعدادات المختلفة التي تتخذ قبل الزفاف، كما تصف انتقال العروسين إلى بيتهما الجديد والفراق عن الأهل والأصحاب. ومن أجمل الأغاني التي أوردها «بوق الصبي» هذه الأغنية التي تصور أقارب العروس ومعارفها ودعاباتهم الحلوة أمام باب بيتها. وقد أجرى عليها ناشرا المجموعة اللذان سبق ذكرهما بعض التعديلات في الشكل والأسلوب كما فعلا مع معظم الأغاني لتقريبها إلى القراء، وإليك بعض مقاطع هذه الأغنية في صورتها الأصلية قبل أن يمسها التعديل:

اخرجي، اخرجي أيتها العروس الحزينة

فنحن واقفون أمام بيت الزفاف

ياحسرتاه، يا حسرتاه من بكاء هذه العروس...

في هذا العام تحمل على رأسها الإكليل،

وبعد عام يتساقط شعرها الجميل.

يا حسرتاه من بكاء هذه العروس...

في هذا العام تحمل خاتماً في إصبعها،

وبعد عام تحمل طفلا في يدها.

يا حسرتاه من بكاء هذه العروس...

في هذا العام تلبس الحذاء الناصع اللون

وبعد عام تسير حافية القدمين.

يا حسرتاه من بكاء هذه العروس...

في هذا العام تلبس رداء من قطن،

وبعد عام ينحنى الظهر ويكبر البطن،

يا حسرتاه من بكاء هذه العروس...(٢)

١٢ ـ وبجانب هذا المأثور «الفلاحى» من أغانى المناسبات والأعياد، نجد منذ أواخر العصور الوسيطة عدداً من أغانى السمر والشراب والرقص الجماعى وتجمعات الشيوخ والشباب فى ميدان القرية أو فى المقاهى والمطاعم والحانات. ولم يكن الأمر يخلو من الأغانى الفردية بجانب هذه الأغانى الجماعية. ولذلك فإن المأثور الشعبى للأغنية يدل على تنوعها واتساع مفهومها بقدر ما تكشف النصوص المتبقية من القرن الثالث عشر حتى القرن السادس عشر عن تعبيرها عن كل الأحداث والاهتمامات الدنيوية والممارسات اليومية. وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن الأغانى الريفية المصاحبة للرقص الجماعى قد انعكست على الأشكال الأولى من شعر الفروسية والغزل المشهور باسم «المينة زانج Minnesang»، وعلى بعض قصائد اثنين من أعظم شعرائه من القرنين الثانى عشر والثالث عشر وهما «هارتمان فون أوى» و«فالترفون دير فوجل فَيْده». وهذا موضوع عسير شديد التخصص، ولاسيما إذا تذكرنا ما قلناه من قبل من أن الجانب الأكبر من الأغانى الشعبية التى جمعها الرومانسيون والباحثون المحدثون والمعاصرون يكاد يقتصر على المأثور من القرنين السادس عشر والسابع عشر.

١٣ ـ ولا يفوتنا قبل أن نختم هذا الحديث أن نشير إلى «أغانى الشكر أو الثناء» التى يبدو أنها ترجع لأصول أدبية لا أصول شعبية، وأن الهدف منها هو إقناع الفلاحين الألمان بالرضا عن أحوالهم السيئة فى ظل علاقات الإقطاع والقهر السائدة.. ولذلك لايدهشنا أن تحرص السلطة الدينية على ترويج هذه الأغانى وتلجأ لنشرها بكل السبل، وأن تكثر كذلك أغانى الشكوى والتفجع من الظلم الذى كان يلقاه أهل الريف فى حياتهم اليومية. ولدينا من هذه الأغانى تراث كبير يرجع إلى القرن السابع عشر، ويدل على أن بعضه على الأقل يعود إلى مصادر أدبية لا شعبية خالصة، وأنه قد عاش حتى القرن التاسع عشر والقرن العشرين ووُظِّفَتْ كلماته وألحانه بعد تغييرها فى أغانى العمل للتعبير عن بؤس الطبقات المطحونة من الفلاحين والعمال وتنبيه وعيها إلى هذا البؤس. ومن أشهر هذه الأغانى أغنية من القرن السابع عشر عن شكوى الفلاحين، وقد نشأت فى الأصل فى منطقة «شقابين» قبل أن تنتشر فى غيرها من المناطق حتى عصرنا الحاضر:

إنى فلاح مسكين

وحياتى قاسية مرّة

يقعدنى العجز وأتمنى

لو أنى مُتُّ ولم أُولَدْ

لم أولد أبداً بالمرة..

١٤ ـ ويضيق المقام كما قلت عن تتبع الأنماط المختلفة للأغنية الشعبية الألمانية وتحولاتها الفنية والتاريخية، وتمييز الشعبى الأصيل فيها من المصنوع أو المكتوب بأقلام رجال الدين والأدباء، والتفرقة بين الريفى منها والمدنى، وتعبيرها عن الصراعات الاجتماعية والتغيرات الاقتصادية والثقافية بعد زوال عصر الإقطاع والنبلاء والحكم المطلق (وذلك من ثورة الإصلاح الدينى فى القرن السادس عشر حتى الثورات المتلاحقة فى القرن التاسع عشر الذى ازدهرت فيه الحركة الرومانسية مع ارتفاع أمواج الوعى الفردى والقومى)، وأصولها الممتدة فى أواخر العصر الوسيط، ونصوص مخطوطاتها ومطبوعاتها منذ أواخر القرن الخامس عشر وطوال القرن السادس عشر، وتفاعلها مع أغانى الشعوب الأوروبية الأخرى وبعض الشعوب الشرقية، وما بقى حياً منها إلى اليوم وما تعرض للتغيير والتحوير على أيدى الموسيقيين والشعراء ورجال الدين أو تسرّب منها إلى أغانى الأوبريتات والكباريهات وعدد من الشعراء الكبار إلى الحدّ الذى جعل «هيردر» يضم بعض قصائدهم ـ كما سبق القول ـ إلى مجموعته المختارة من «أصوات الشعوب»... إلى آخر هذه القضايا والمشكلات التى تحتاج إلى بحوث مستفيضة ننتظر أن ينهض بها المختصون. ولعل أهم ما ننتظره منهم هو البحوث المقارنة التى تلقى الضوء على الموضوعات (أو التيمات) المشتركة بين المأثور الشعبى الألمانى والمأثور الشعبى الشرقى والعربى، سواء فى ميدان الأغنية أو فى غيره من الميادين، كما نتوقع منها أن تكشف عن دور هذا المأثور فى توحيد وجدان الأمة، وتوثيق ارتباط الأديب بوجدان شعبه ومنابع الإبداع عند سائر الشعوب، وتجنيبه أخطار الذاتية المتطرفة ومزالق التقليد الأعمى للنماذج الأجنبية، ورفْد نهر الدراسات الجادة للأدب الشعبى فى بلادنا بالجداول والتيارات التى تزيده حيوية وتدفقاً، كما تزيد الأديب العربى صدقاً وأصالة وعمقاً بعدما أوشك أن يسقط فى مستنقع الضحالة والفجاجة والإدعاء والتضخم والتسرع والتقليد العاجز والتجريب المفتعل .. الخ ويغرق فى ركوده الآسن غرقاً(٣)..

أهم المصادر التي رجعت إليها

١ - فرتز مارتيني، تاريخ الأدب الألماني - الفصل الخامس بالرومانتكية - شتوتجارت، كرونر، ١٩٥٨.

Martini, Fritz : Geschichte der Deurschen Literatur. Stuttgart, Kroner, 1958

بوق الصبي العجيب، أغاني ألمانية قديمة - جمعها ل. آخيم فون أرنيم وكليمنس برنتانو - دار مشتات، جمعية الكتاب العلمية، ١٩٦١.

Oes Knaben Wanderhorn - Alte Deutsche Lieder - Gesammelt L.Achim Von Arnim und Clemens Brentano- Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961

بارزينجر، هيرمان: أشكال الأدب الشعبي - برلين، ١٩٦٨

Bausingel, Hermann· Formen dei Volkspoesie Berlin,1968

شتيفن، هانز (محرر): الرومانتكية الألمانية - جوتنجن، ١٩٧٥

Steffen, Hans (Hrdsg): oie deutsche Romantik Gottingen,1970

الهوامش

١ - اقتدى جامعا الأغاني الألمانية القديمة في كتاب «بوق الصبي العجيب» بهيردر فأثبتا بعض القصائد والأغاني الشعبية التي صاغها شعراء وأدباء كبار، من ذلك مثلاً قصيدة «النجم المختفي» للشاعر ماتياس كلاوديوس، ونجدها صفحة ٧٢٥ من القسم الثالث من هذا الكتاب في طبعته الحديثة المذكورة فيما بعد..

٢ - صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب البديع الذي يعدُّ حتى اليوم من أهم إنجازات الرومانسية والألمانية وأعظمها تأثيراً على وعي القراء ووجدانهم (وآذانهم أيضاً!) بين سنتي ١٨٠٦ و ١٨٠٨، أعيد طبعها سنة ١٨١٨، وتولت «جمعية الكتاب العلمية» في مدينة دار مشتات نشره كاملا في سنة ١٩٦١ مع تعليق تاريخي ونقدي للأستاذ فيللي كرخ وصدر عن دار النشر فينكلر في ميونيخ (انظر أهم المصادر فيما بعد).

٣ - تجد الصورة الأخرى القريبة منها تحت عنوان العروس الحزينة الرائعة على صفحة ٢٩٧ - ٢٩٨ من القسم الثاني من كتاب «بوق الصبي العجيب»، ميونيخ، جمعية الكتاب العلمية، ١٩٦١.





القراءة الأسطورية للتاريخ

د. قاسم عبده قاسم

تعريفات ومفاهيم ـ العلاقة بين الأسطورة والتاريخ ـ أساطير المنطقة العربية القديمة ودلالاتها ـ القراءة الأسطورية: أسبابها ومغزاها

التاريخ، فى أحد معانيه، قصة الإنسان فى الكون وعلى الرغم من أن عمر قصة الإنسان فى الكون، ونشاطه على هذا الكوكب، تضرب بجذورها فى أعماق الزمن إلى حوالى نصف مليون سنة، فإن الجزء الذى سجله الإنسان من هذه القصة الطويلة لا يغطى سوى خمسة آلاف سنة، أى ما يساوى واحداً على مائة فقط من الفترة التى شهدت نشاطه على سطح الأرض وهكذا غابت فصول البداية من قصة الإنسان فى ضبابية النسيان، وضاعت خيوطها لأنه لم يكن يعرف، فى تلك الفترة الباكرة من تطور العقل الجمعى للبشرية، كيف يحفظ الذاكرة الكلية للجنس البشرى. وحين أراد الإنسان أن يعرف قصته فى الكون، أو فصول البداية فيها، لجأ إلى الخيال يرقع به النقص فى ذاكرته؛ ومن هنا عرف الأسطورة.

كانت الأسطورة نتاجاً طبيعياً لرغبة الإنسان فى معرفة الماضى؛ ومن ثم كان الاهتمام بالماضى لدى كل شعوب الدنيا هو البذرة التى خرجت منها «فكرة التاريخ» عند كل شعب. وهذا الاهتمام بالماضى، فى شكله البدائى والأولى، لم يجد ما يدعمه من الحقائق التاريخية المدونة أو الوثائق المسجلة فى عصور ما قبل الكتابة؛ ولذلك كان من الضرورى أن يلجأ الإنسان إلى الأسطورة لتفسير اللغز المتعلق بوجوده فى الكون هذه الرغبة فى معرفة الماضى والاهتمام به عكست القلق الوجودى الذى تملك الإنسان وجعله يتوق إلى معرفة أصول الوجود والأشياء والعلاقات وربما كان هذا القلق الوجودى وراء تلك المفاهيم الكونية المشتركة بين الشعوب جميعاً؛ ومنها الاعتقاد فى وجود روح خالقة، ومنها أن هذه الروح الخالقة (أى الإله) بعيدة عن دنيا البشر على الرغم من الاعتقاد بأنها كانت على اتصال بهم فى بداية الخليقة، ومنها الاعتقاد فى وجود وسائط مختلفة بين هذه الروح الخالقة والبشرية؛ مثل الأرباب المحلية، والأسلاف المقدسين وما إلى ذلك. ومن هذه المفاهيم الكونية المشتركة أيضاً الاعتقاد فى وجود شفعاء بشريين متنوعين مثل الكهنة والقديسين والموالى والأنبياء... وغيرهم ممن يمتلكون القدرة على التحرك من مجال حركة الإنسان العادى إلى المجال الذى تتحرك فيه الآلهة أو الروح الخالقة؛ كذلك أنتج القلق الوجودى للإنسان أسئلة كونية مشتركة بين بنى الإنسان عن بدايات الأشياء وأصولها والظواهر الطبيعية والاجتماعية المحيطة.

هذه المفاهيم والأسئلة الكونية المشتركة عبّرت عنها الشعوب بوسائل مختلفة، منها الأسطورة والحكاية الشعبية والملاحم البطولية القديمة، وما تحمله من مفاهيم الزمان والمكان، كما عبرت عنها بأفعال وممارسات متنوعة مثل تقديم القرابين والأضحية، وإقامة الصلوات، واستطلاع النبوءات، والحج... وما إلى ذلك.

ويهمنا أن نركز على الأساطير والملاحم باعتبارها القراءة الأولى لتاريخ البشرية، وإذا كان الإنسان قد حاول معرفة الماضي لكي يفهم حاضره من جهة، ولكي يجد في هذا الماضي سنداً لوجوده الاجتماعي الحاضر من جهة أخرى، فإن الأساطير والملاحم القديمة كانت وسيلته الأولى في قراءة هذا الماضي. ولهذا السبب كانت الأسطورة محل الدراسة والاهتمام من جانب علماء الفولكلور،وعلماء النفس، وعلماء اللغة، ومؤرخي الأديان، وعلماء الأنثروبولوجي. وكان طبيعياً أن تختلف تفسيرات كل فريق عن تفسيرات الفريق الآخر. كذلك فإن التعريفات والمصطلحات والمفاهيم المتعلقة بالأساطير والملاحم القديمة اختلفت وتنوعت بقدر اختلاف اتجاهات الباحثين وتنوعها. ومن ثم فإننا سنحاول عرض بعض هذه التعريفات والمصطلحات والمفاهيم.

فالبعض يرى في الأساطير مجرد خرافات تافهة لا تحمل سوى قدر ضئيل من الأهمية الثقافية والروحية. ويرى هذا الفريق أن الأسطورة «ليست حقيقية»، أو «زائفة» على نحو ما وهذا مفهوم يتسم بالسذاجة وسوء الفهم في الوقت نفسه. إذ إنه ليس هناك مجال لمناقشة ما تحمله الأسطورة من «حقيقة علمية»؛ لأن هذا الأمر غير وارد على الإطلاق فهذا التعبير الأسطوري تعبير عن المجتمع ومكان الإنسان في هذا المجتمع وفي الكون المحيط به، بيد أن هذا التعبير تعبير رمزي وليس تعبيراً حقيقياً.

وعلى النقيض تماماً من هذا الرأي نجد من العلماء من يعتقد أن أساطير القدماء تمثل واحداً من أهم إنجازات الروح الإنسانية والعقل الإنساني التي لم تلوثها فذلكة الروح العلمية والتحليلية العقلانية السائدة في أيامنا هذه. ويرى هذا الفريق، أيضاً،أن الأساطير تفتح آفاقاً رحبة للرؤى الكونية التي حجبت وراء أستار الفكر الحديث بكل تعريفاته المائعة ومنطقه الذي يفتقر إلى الروح(١).

ويرى البعض، من أمثال تايلور وفريزر، أن الأسطورة تعبر عن الجزء المنسي من أصل البشرية والكوارث الطبيعية (مثل الفيضان، والبراكين، والأعاصير، والزلازل) التي حلت بالمجتمعات البشرية، وغير ذلك من أحداث التاريخ الباكرة وهو ما يعني في رأينا أن الأسطورة قراءة للتاريخ تحاول تعويض الجزء الذي نسيته الذاكرة الإنسانية الجامعة. وثمة تناول للأساطير يميل إلى التفسير الاجتماعي بدرجة أكبر، بدأه ماوس Mauss ودور كايم ويمثله ليفي شتراوس وليش. ويرى أن الأسطورة وسيلة لشرح تناقضات النظام الاجتماعي والعلاقة بين السلطة والقوة(٢).

ومايزال الكثيرون ممن يكتبون في موضوع الأساطير يأخذون بالتعريف النقدي الضيق للأسطورة ويرون أن الأساطير «... قصص وحكايات عن الآلهة ينبغي تمييزها عن الحكايات الشعبية التي يكون الأشخاص الفاعلون فيها من البشر...» كما أن هناك علماء آخرين عرّفوا الأسطورة بأنها «... شكل ضروري وكوني للتعبير إبان تلك الفترة الباكرة من تاريخ التطور العقلي للبشرية، وفيها تعزى الأحداث التي لا يمكن تفسيرها، أو شرحها، إلى التدخل المباشر من جانب الآلهة...». ويرى هذا الفريق من العلماء أنه غالباً ما يتم ربط هذه الأحداث بالظواهر الطبيعية، كما أن الموضوعات السائدة في الأساطير تتسم بعدم المنطقية. وتقول إيديث، الباحثة المتخصصة في الدراسات الكلاسيكية، إن الأسطورة الحقيقية لا علاقة لها بالدين، لأنها محاولة لتفسير شيء ما في الطبيعة، وشرح الكيفية التي جاء بها كل ما في الكون إلى الوجود،(٣) وهناك من يرى أن الأسطورة تفسير لعلاقة الإنسان بالكائنات؛ أي أنها رأي الإنسان فيما كان يشاهد حوله وهو في حال البداوة الأولى؛ فالأسطورة مصدر أفكار الأولين، وهي الدين والتاريخ والفلسفة جميعاً لدى القدماء. وهي ليست بدائية أو خاطئة بل إنها فكرة تاريخية بدائية صيغت في قالب الإطناب والمغالاة تأكيداً لأهمية الرمز الذي تحمله(٤).

وهناك مدارس كاملة من علماء الأساطير المحدثين الذين يجادلون بأن الأسطورة ترتبط برباط وثيق مع الطقوس والشعائر بحيث يذهبون إلى القول بأن الأساطير لم تكن شيئاً سوى الطقوس منطوقة بالكلمات، وأن الأساطير والطقوس وجهان لعملة ثقافية واحدة. ومن ناحية أخرى، نجد من بين مؤرخي الأديان من يزعم أن الأساطير القديمة كانت في بداياتها عبارة عن حكايات خيالية تطورت من أجل تفسير طبيعة الكون، ومصير الإنسان وأصول العادات والتقاليد والمعتقدات والممارسات الاجتماعية السائدة. ومن أجل المساعدة في تفسير أسماء الأماكن المقدسة والأفراد البارزين. كذلك فإن هناك من علماء النفس من يرى في الأساطير القديمة عناصر يمكن أن تزيح النقاب عن العقل الباطن

الجمعي لبني الإنسان. ويرى بعض علماء اللغة والفيلولوجيا أن الأسطورة «مرض من أمراض اللغة»، وأنها نتاج ليأس الإنسان وإحباطاته لأنه حاول، دون جدوى، أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه.[٥]

هذه هي أهم التفسيرات والشروح والمفاهيم التي صاغها الباحثون والعلماء في فروع العلم الإنساني والاجتماعي حول الأسطورة ومغزاها ودلالاتها. ومن الواضح أننا نواجه مشكلة التحديد الجامع المانع الذي يهرب منا كلما أردنا تعريفاً في الدراسات الإنسانية والاجتماعية. وتظل المشكلة قائمة لأن المتخصصين في كل فرع من فروع هذه الدراسات سوف يضعون التعريف الذي يناسب مجال عملهم ويقدم لهم التفسير الذي يساعدهم على الإفادة به في مجالهم البحثي. ومن الواضح أن هذه التفسيرات والشروح والمفاهيم التي دارت حول الأسطورة قد اعتمدت على كيفية قراءة نصوص الأساطير الأصلية بالشكل الذي دونت به في سجلات الشعوب القديمة. وبغض النظر عن التفسيرات المختلفة للأسطورة[٦]، فإن ما يهمنا هو أن الأسطورة كانت بمثابة «القراءة» الأولى والأولية لتاريخ الإنسان؛ وهي قراءة تعويضية ورمزية في آن معاً. إذ كانت القراءة الأسطورية للتاريخ تعويضاً عن غياب «الحقائق التاريخية» الجزئية التي لم يسجلها الإنسان في بواكير رحلته، التي لم تتم بعد، في رحاب الزمان. إذ بدأ تدوين «بعض» منجزات البشرية في «بعض» الأماكن من هذا العالم، في عصر الكتابة فقط. ومن ثم، فإن التاريخ المكتوب يحوي سجلاً ناقصاً لما أنجزته البشرية في بعض مناطق العالم خلال الخمسة آلاف سنة الأخيرة من وجود الإنسان على سطح كوكب الأرض وهي فترة تساوي واحداً بالمائة من زمان الإنسان حسب تصور العلماء[٧] فإذا كان ذلك كذلك، علينا أن نتصور مدى ما كانت عليه حاجة الإنسان لمعرفة ماضيه من ناحية، ومدى تصور إمكانياته وضعف وسائله في البداية عن تلبية هذه الحاجة من ناحية أخرى.

هكذا، إذن، كانت الأسطورة وسيلة الإنسان الأول «لكي يعوض» هذا النقص في معرفة ماضيه بما يحويه من أصول الكون والظواهر والأشياء الماثلة أمام ناظريه في الطبيعة، أو لتفسير العقائد والعادات والتقاليد والممارسات الاجتماعية، وشرح المؤسسات والقوانين والأفكار والقيم الحاكمة داخل الجماعة الإنسانية. ولم يكن ثمة بديل عن الأسطورة التي قامت بهذه الوظيفة الاجتماعية الثقافية الضرورية ولذلك ظهرت أساطير الخلق والأصول عند كل شعوب الأرض لكي تقدم الإجابة المناسبة على الأسئلة القلقة التي طرحها على نفسه، أو طرحت نفسها عليه. ولعل هذا هو السبب في أن البعض يعتبرون الأسطورة أم العلوم والمعارف الإنسانية عامة، وأن التاريخ، باعتباره علماً، ولد من رحم الأسطورة وتربى في حجرها.

من ناحية ثانية، كانت الصياغات الأسطورية «قراءة رمزية» للتاريخ بقدر ما كانت «قراءة تعويضية»، فالأسطورة تعبير عن وعي الجماعة الإنسانية بذاتها، وإدراكها لهويتها، كما أنها تعكس بناء الحياة الاجتماعية وعلاقة المجتمع بعالم الآلهة والقوى الغيبية[٨] ولأن أساطير العالم القديم تتألف، غالباً، من حكايات الآلهة والأبطال الخارقين، ميلادهم ومماتهم، الحب والكراهية، النصر والهزيمة، فضلاً عن أعمال الخلق وأفعال التدمير، كما تهتم بخلق الكون وتنظيمه، وتكوين الإنسان وتشكيله، وتأسيس الحضارات والأمم، فإن هناك تشابهاً في موضوعات هذه الأساطير. ومع ذلك فإنها تختلف اختلافاً بيناً من حيث اختيار الموضوعات الفردية وتناولها بالشكل الذي يتسق مع التاريخ والثقافة والجماعة الإنسانية التي أنتجتها، أي أن الأسطورة تعبير رمزي عن جزء من تاريخ الجماعة وثقافتها المتمايزة.

لقد أدخلت الأساطير ظاهر البيئة الطبيعية في قراءتها «الرمزية» لتاريخ الإنسان في الكون إذ حاولت الأساطير الأولى أن تفسر ما صعب على الإنسان إدراكه في بداية رحلته الكونية، بيد أنها عجزت عن توضيح البعد الزماني والبعد المكاني في هذه القراءة الأسطورية للتاريخ الإنساني. ذلك أن الزمن في الأسطورة متداخل دونما تحديد لأن بناءها يقوم على أساس أن زمانها لم ينته، بل مازال مستمراً لأن الإنسان في حاجة متجددة إلى ما تقوم به الأسطورة من وظيفة ثقافية/ اجتماعية.ومن ثم، فإن الفكرة الأسطورية عن الزمن فكرة كيفية مجسمة، وهو ما يناسب الرموز التي تحملها، على حين أن الفكرة التاريخية عن الزمن فكرة كمية مجردة بحيث تناسب التتابع الزمني للأحداث التي يسجلها التاريخ ويهتم بتفسيرها[٩]. إذ إن الأسطورة، بقراءتها التعويضية والرمزية لتاريخ الإنسان الباكر، لا تعرف الزمن بوصفه تتابعاً للحظات زمانية متشابهة متعاقبة (مثل الأيام والشهور والسنين والقرون)؛ ولذلك فإن الإنسان الأول عندما استعان بالقراءة الأسطورية للتاريخ، لكي يضع تصوراً للماضي يجيب على أسئلته الحائرة المحيرة، لم يعرف فكرة الزمن الذي يشكل قاعدة الظاهرة التاريخية وإذا كان هناك من يصف علم التاريخ اليوم بأنه «علم متزمن» بمعنى أن الزمن يمثل قاعدة التاريخ وإطاره وأن البحث التاريخي يجب أن يهتم بالتعاقب

الزمني، فإن القراءة الأسطورية للتاريخ أغفلت الزمن تماماً لسبب بسيط هو أن الإنسان لم يكن يهمه أن يعرف «متى» حدث ماحدث، ولكنه كان يريد أن يعرف «ماذا» حدث فى الماضى الذى لم تسجله ذاكرته.

ومن ناحية أخرى، فإن علاقة الأسطورة بالمكان هى نفسها علاقة البناء الفنى برموزه أى إن الأماكن الحقيقية فى هذا العالم لا وجود لها فى الأسطورة؛ ذلك أن المكان، أو البيئة الطبيعية رمز لما تحمله الأسطورة من المضامين والدلالات والمغزى، ولكنه ليس مكاناً حقيقياً، كما أنه ليس مسرحاً طبيعياً لأحداث الأسطورة التى تجرى خارج حدود المكان وخارج إطار الزمان.

هكذا، إذن، كانت القراءة الأسطورية للتاريخ نتاجاً لنقص المعرفة بالماضى أساساً. وربما يكون الأمر بحاجة إلى مزيد من البسط والتوضيح فى هذه النقطة، فعلى الرغم من أن الفترة التى سجل فيها الإنسان جزءاً من إنجازاته خلال الخمسة آلاف سنة الأخيرة من وجوده على سطح هذا الكوكب فترة بالغة الضآلة بالنسبة لتاريخه فى الكون، فإن هناك عيوباً خطيرة وقصوراً شديداً يشوب هذا التسجيل كما أن الصورة التى تخرج بها من هذا التسجيل صور فوضوية مربكة - بسبب جزئيتها - بحيث يصعب أن نجد فيها نموذجاً يمكن من خلاله تفسير التاريخ الإنسانى، كما يصعب أن نجد فيها اتجاهات مرشدة إلى حركة التاريخ، وعلى الرغم من أن علم الآثار ساعدنا كثيراً فى كشف غوامض الفترة السابقة على عصر الكتابة، فإن علم الآثار نفسه علم حديث نسبياً ولم يعرفه الإنسان سوى فى القرنين الأخيرين من عمر البشرية. ويقودنا هذا بالضرورة إلى تقدير الدور الذى قامت به الأساطير فى «قراءة تاريخ ما قبل التاريخ المكتوب». ذلك أن الأساطير فى قراءتها لتاريخ الفترة السابقة على الكتابة كانت من أهم «الأدوات الثقافية» التى طورها الإنسان وحسّنها لكى تساعده على البقاء.

لقد نجح الإنسان فى البقاء والتكاثر بفضل الأدوات التى ابتكرها وطورها لكى تعينه على الحياة سواء كانت تلك الأدوات أدوات مادية أم ثقافية أم روحية. وتعلم الإنسان أن يستخدم تلك الأدوات مثلما تعلم كيف يبتكرها من قبل. وبفضل أدوات الإنسان كان يتحدد شكل الفعل أو رد الفعل، الذى يصدر عنه تجاه العالم الخارجي بيد أن ابتكار تلك الأدوات المادية والروحية، واستخدامها وتطويرها، استغرق زمناً طويلاً وتجارب حافلة بالمحاولات والأخطاء والانطباعات والتذكر والمقارنات، ذلك أن مجرد استخدام شظية من حجر صلب سلاحاً كان ثمرة تجربة طويلة؛ فما بالنا بالأدوات الأشد تعقيداً؟ ولأن الإنسان كائن اجتماعى فهو يولد بالفطرة وارثاً للتقاليد والعادات والخبرات والممارسات الاجتماعية.

وإذا كانت أدوات الإنسان المادية نتاجاً اجتماعياً فى حد ذاتها حسبما يقول أحد علماء الآثار(١٠) فمن المؤكد أن أدواته الثقافية والروحية كانت نتاجاً اجتماعياً وثقافياً توارثته الأجيال وهكذا كانت كل من الأدوات المادية والأدوات الثقافية والروحية، التى نقلتها خبرات تراكمية من جيل إلى جيل يليه، سلاح الإنسان الذى أعانه على البقاء والتكاثر على سطح هذا الكوكب، وإحكام السيطرة عليه تدريجياً. والأسطورة كانت واحدة من أدوات الإنسان الثقافية والروحية لفهم لغز الوجود فى الكون عندما كانت أدواته الأكثر تقدماً ما تزال فى طور التكوين، فمن عباءة الأسطورة خرج العلم والفلسفة والقانون والفن وغيرها من أدوات الإنسان الثقافية والروحية التى تسند وجوده فى الكون حالياً. فقد لجأ الإنسان إلى الأسطورة عندما كان العقل البشرى فى طور طفولته الأولى، ولم يكن رصيده من الخبرات المعرفية كافياً لأن يقدم له الإجابات المناسبة التى تهدئ من قلقه الوجودى. وبمرور الزمن زادت خبراته المعرفية بحيث اتخذ العلم وسيلة لفهم الكون.

فالإنسان هو الكائن الوحيد بين خلق الله الذى يدرك ماهية الزمن، ويفهم صيرورته من آن لآخر (الماضى، الحاضر، المستقبل) ويفيد من عملية مرور الزمن، بحيث يكتسب مزيداً من الخبرات كلما مرّ عليه الزمن، ولأن الإنسان يتوارث الخبرات المعرفية والاجتماعية فإن المجتمع الإنسانى يتقدم بفضل التراكم المعرفى الذى يوفر على كل جيل مشقة البدء من البداية نفسها، ففى المجتمعات الإنسانية وحدها يرث الجيل اللاحق خبرات الأجيال السابقة ويضيف إليها، وبهذا تقدم الإنسان فى رحلته عبر الزمان. وهو مالا يحدث بطبيعة الحال فى جماعات الحيوان، أو الطيور، أو الأسماك، أو النباتات؛ إذ لا يمكن لأسراب البط، على سبيل المثال، أن تفيد من عملية مرور الزمن بحيث تكتسب أية خبرات تورثها للأجيال التالية، كما تحتفظ أشجار المانجو، مثلاً، بخصائصها الطبيعية جيلاً بعد جيل دونما تغيير. والإنسان هو الذى يتدخل لتغيير الصفات الوراثية فى الكائنات الأخرى بفضل العلم والخبرات المعرفية التى تراكمت لديه عبر الزمان.

وما نريد قوله هنا إن الإنسان حين يرث خبرات السابقين، يجد نفسه بحاجة إلى أدوات ثقافية وروحية تبرر استمرارها وتمسكه بها إذا ما كانت ضرورية لحياته الاجتماعية، هذه

الأدوات الثقافية والروحية تساعده على شرح أصول موروثاته، وتكوين الإيديولوجيا التى تساعده فى حاضره ومستقبله. وكانت الأسطورة إحدى أهم أدوات الإنسان لفهم هذه الموروثات وتبرير استمرار بعضها.

من ناحية أخرى، فرضت الحياة الاجتماعية على البشر اختراع اللغة، أى تلك الأصوات التى تحمل معانى تم الاتفاق عليها، وبالاتفاق باتت تلك الأصوات دالةّعلى أفعال، أو صارت رموزاً لأشياء مادية ولا مادية،ومن المحتمل أن الكلمات الأولى لبنى الإنسان كانت هى تلك التى تحمل معانى الأشياء الماثلة أمامهم. وفى رأى بعض العلماء أن شكل الشفاه فى نطق بعض الكلمات يشى بمحاولة تقليد المعنى الذى تحمله الكلمة، لأن هناك تشابهاً بين كلمات البدائيين ومعانيها(١١) ولأن اللغة تنقل الموروث الاجتماعى وتشكله، مثلما يشكلها المجتمع ويطورها، فإنها أكثر من مجرد وسيلة لنقل التراث لأنها لا تكتفى بالنقل وإنما تؤثر فيما تنقله ويؤدى هذا بالضرورة إلى أن تكون اللغة من بين عناصر رؤية الجماعة لذاتها، أى أنها من أهم عناصر تكوين الإيديولوجيا التى تتحرك الجماعة الإنسانية فى إطارها على حد تعبيرنا الحديث. فمن الواضح أن الإيديولوجيا نتاج اجتماعى تكفلت اللغة بصياغته، والسبب فى ذلك أن اللغة ليست مجرد نتاج للحياة الاجتماعية من ناحية، كما أن التفكير فى معانيها لا يمكن أن يتم بمعزل عن السياق الاجتماعى من ناحية أخرى، وفضلاً عن ذلك، فإن الأفكار التى تحملها اللغة لا يمكن أن تصير أفكاراً حقيقية، ولا يمكن أن تكتسى أية قوة تأثيرية، مالم تحظ بالقبول الاجتماعى.

والإيديولوجيا - بصرف النظر عن تعريفاتها المختلفة - هى التى تجعل المجتمع متماسكاً وتبرر التصرفات الاجتماعية إزاء الآخر وإزاء الذات، فهى رؤية المجتمع لذاته ولدوره ولعلاقته بالآخر، ومن هذه الناحية نجد الإيديولوجيا منعكسة على نتاج المجتمع الثقافى والروحى، وهو ما يصدق على أساطير المجتمع بطبيعة الحال. فالأسطورة - كما أسلفنا القول - تعبير رمزى وتعويضى عن الهوية والذات الاجتماعية.

فإذا انتقلنا من هذه النقطة إلى طبيعة «القراءة الأسطورية للتاريخ» وخصائصها وجدنا أن هذه القراءة أغفلت دور الإنسان فى الفعل التاريخى؛ ذلك أن التراث البشرى الباكر فى «قراءة التاريخ» - وليست كتابة التاريخ - اتسم بذلك الخلط المثير بين فعل البشر وفعل الآلهة والقوى الغيبية؛ ومن ثم جاءت «الكتابات التاريخية» الأولى فى حقيقة أمرها «قراءة» لأحداث غير مفهومة وقعت فى زمن سحيق فنسبتها إلى الآلهة لأنها لم تستطع أن تفسرها بحيث تنسبها إلى البشر، والسبب فى ذلك أن «القراءة الأسطورية للتاريخ» لم تستطع فى تلك الفترة الباكرة من تاريخ العقل البشرى أن تكتشف العلاقة السببية الموضوعية داخل تلك الأحداث وفى هذه «القراءة» لم يكن البشر يمثلون عنصراً من عناصر القوة والنشاط والفعل؛ بيد أنهم كانوا وسيلة هذا النشاط وأدواته المسخَّرة بأيدى الآلهة(١٢).

وهكذا كانت القراءة الأسطورية للتاريخ، والتى حملتها التسجيلات التاريخية الباكرة، محاولة لتبرير سلطة حكومات الآلهة، أو أشباه الآلهة، التى خضعت لها الشعوب فى الزمن القديم، فقد زعم حكام كثيرون أنهم من نسل الآلهة، أو أنهم وسائط بين البشر المحكومين والآلهة. ولم يكن ممكناً لمثل هذه السلطة الاستبدادية المطلقة التى تمتع بها الحكام قديماً أن تلقى القبول والرضى من المحكومين دون إضفاء نوع من القدسية عليها. ومن ناحية أخرى، لم يكن ذلك ممكناً بدون الأساطير التى تدعم هذه المزاعم وتحكى عن الأصول والبدايات التى خرج منها النظام السياسى والبناء الاجتماعى. ولأن التاريخ لم يكن قد نزل من عليائه الأسطورية لكى يسجل قصة الإنسان فى الكون وسعيه لبناء الحضارة، إذا كانت الأسطورة تحكم التاريخ وتصبغه بصبغتها فالأسطورة فى هذه الحال «قراءة» لتاريخ مقدس تلعب فيه حكومات الآلهة وأشباه الآلهة الأدوار الرئيسية، وليس للإنسان فيها غير دور المفعول به.

كان التطور التالى فى تاريخ الأسطورة، بعد اهتمامها بالخلق والأصول، أن تنزل من سماء الآلهة والمعبودات إلى عالم الإنسان، فبدأت «تقرأ» تاريخه وفق شروطها وفى إطار رموزها، ويذهب بعض الباحثين إلى القول بأن الأساطير «تسجيل تاريخى» للأحداث التى جرت عبر ماضى الجماعات الإنسانية والشعوب، على حين يذهب البعض الآخر إلى القول بأن الأسطورة تحكى «تاريخاً قبلياً متوارثاً بالتلقين الشفاهى بين الأجيال المتعاقبة»(١٣) وأياً كان الرأى، فالواضح أن الأسطورة تحمل التاريخ بشكل أو بآخر. وفى رأينا أن الأسطورة لا تحمل التاريخ كله، وإنما تحمل «نواة تاريخية» تتولى تفسيرها وشرحها. وغالباً ما تكون هذه الصياغات الأسطورية لهذه «النواة التاريخية» محملة بتراكمات تعبر عن وجدان الجماعة التى أنتجتها، كما أنها فى الوقت نفسه تعبير عن الذات والهوية فى قالب رمزى يناسب بناء الأسطورة فهى ليست تجسيداً «للواقع التاريخى»، وإنما هى «قراءة» تحاول تفسير هذا الواقع التاريخى برموزها وداخل إطارها.

وليس معنى هذا أن الأسطورة نتاج للخيال المجرد، بل هي ترجمة لملاحظات واقعية ورصد لحوادث تاريخية، ولكن في إطار فني يخدم الأهداف الثقافية / الاجتماعية التي يحتاج المجتمع إلى تحقيقها من خلال أساطيره ولم يكن ممكناً أن نعرف شيئاً عن تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة سوى عن طريق الأساطير التي حملت لنا الأحداث التي جرت في عصور سحيقة تسبق «التاريخ المكتوب» .وربما يكون هذا هو السبب في أن البعض يرى أن الأساطير «... نظام فكري متكامل استوعب قلق الإنسان الوجودي، وتوقه الأبدي لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه...»[١٤]، ومن يبحث في الأساطير سيجد في ثناياها مادة تاريخية ثرية .

فالأساطير التي تتحدث عن الطوفان، أو التدمير بالنار السماوية، أو الأعاصير والعواصف التي تتسم بالشمولية، وتتكرر في تاريخ معظم الشعوب، دلالة على تجارب تاريخية وخبرات عاناها الجنس البشري في بواكير وجوده على كوكب الأرض[١٥] . ومن المهم أن نلاحظ أن أساطير الخلق والتكوين قد سربت بعض تفاصيلها في الكتابات التاريخية اللاحقة بشكل يكشف عن مدى تأثير الأسطورة المتوارث في المنطقة العربية، خاصة أساطير الخلق والتكوين السومرية[١٦] .

ويقودنا هذا إلى الحديث عن أساطير بلاد الرافدين (العراق) القديمة إذ ترجع حضارة بلاد العراق القديمة إلى عصور سحيقة ربما عدة قرون قبل سنة ٣٠٠٠ قبل الميلاد، وقد ظلت هذه الحضارة قوة نشطة حتى العصور الهيلينستية؛ أي إلى ما بعد الإسكندر الأكبر. وعلى الرغم من أن عصور ما قبل التاريخ المكتوب في هذه الحضارة قد درست من بعض جوانبها دراسة جيدة بفضل علم الآثار، فإن الجوانب الثقافية والاجتماعية ما تزال غامضة إلى حد ما.أما الفترة التاريخية فإن وثائقها متوفرة بفضل معرفة الكتابة[١٧] . ويجدر بنا أن نلاحظ أن حضارة بلاد الرافدين القديمة قد اتسمت باتساق أساسي في بنائها على امتداد تاريخها على الرغم من التنوع الكبير بين الشعوب التي شاركت في بناء هذه الحضارة إذ إن بلاد الرافدين لم تكن مثل مصر أو فلسطين وطناً لعنصر واحد متجانس، وإنما عبرت أراضيها مجموعات جنسية عديدة، وربما كانت هناك أكثر من جماعة إثنية تعايشت معاً في وقت واحد، فالسومريون والآشوريون والبابليون هم المعروفون أكثر من غيرهم بيد أنه كانت هناك أيضاً أجناس أخرى غيرهم.

ويرجع الفضل إلى السومريين في الحفاظ على هذا الاتساق[١٨]، كما أن الديانة السومرية كانت الأساس الذي قامت عليه الديانة ببلاد النهرين فيما بعد، ففي غضون الألف الثالثة قبل الميلاد طور السومريون أفكاراً دينية ومفاهيم روحية تركت تأثيراً لا يمكن إنكاره على ديانات العالم الحديث[١٩]. وتكشف الأساطير السومرية عن أن السومريين كانوا يرون في مجمع الآلهة شكلاً عظيماً من أشكال المجتمع البشري بحيث تداخل كل منهما في الآخر، فالإنسان يأخذ بدايته من الآلهة على حين تقترب الآلهة من البشر إذ إن السومريين لم يتصوروا أن هناك إلهاً واحداً هو مصدر القوة والسلطة، وإنما تصوروا أن هناك مجموعة من الآلهة على نمط المجتمع البشري[٢٠] .

لقد لعب السومريون دوراً مهماً في حضارة بلاد الرافدين عموماً، ومن ثم فإن فكرة التاريخ لديهم تشكل أحد المفاتيح المهمة لفهم «القراءة الأسطورية» لتاريخ تلك البلاد إذ كان الفرد في العراق القديم واعياً بماضيه لأنه كان مشغولاً على الدوام بتسجيل تفاصيله بحيث يستخرج منه دروساً عملية محددة. حقيقة أنه لم يكن لديهم هذا «التاريخ» الذي نعرفه الآن، ولكنه بالنسبة لهم كان شيئاً يأتي ضمن قضايا أشمل، مثل قضايا الحياة والمصير، كما تجلت في الماضي وكما سجلتها الأساطير، وهي بهذا مرتبطة بالحاضر، منعكسة على المستقبل، فقد كان الحس التاريخي في بلاد الرافدين القديمة شيئاً يمكن أن يعيشه الناس، لا أن يفكروا فيه[٢١] وهناك أدلة كثيرة على الاهتمام بالماضي في هذه البلاد، والكثير منها ذو مدلول تاريخي مباشر؛ مثل القوائم الملكية، والمؤرخات والحوليات، فضلاً عن المؤلفات الأدبية التي نسجت فيها الحقائق التاريخية المجردة بالأساطير والحكايات التاريخية الملحمية، ذلك أنه كان على الأدب أن يتوجه صوب الماضي لأن أكثر موضوعاته شعبية كانت مهمة بحد ذاتها.

ولعل أكثر الأمثلة وضوحاً على هذا ملحمة جلجامش التي جسدت الجمع بين الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، فالملحمة «عمل تاريخي يمجد شخصية من أهم الشخصيات التاريخية في بلاد النهرين»[٢٢] فالبطل جلجامش هو أحد ملوك بلاد النهرين في العصر السومري؛ إذ أثبتت الحفريات الأثرية وجود ملك يدعى جلجامش عاش حوالي منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، وهو الملك الخامس في قائمة ملوك سومر، ولأن المعروف من المصادر التاريخية التقليدية قليل عن هذا الملك، فقد صار هو البطل المطلق للأسطورة السومرية، وبهذا كانت القراءة الأسطورية لتاريخ هذه الشخصية تعويضاً لنقص المعلومات التاريخية.

وفى رأى الدكتور محمد خليفة أن هذا «يوضح الدور الذى يلعبه الأدب كمصدر للتاريخ وقد أثيرت الشكوك حول القيمة التاريخية للأساطير والملاحم القديمة نظراً لما يرد فيها من أوصاف غير واقعية، ولاعتمادها على الخيال والرمز وتحويرها للشخصيات إلى غير ذلك من الأمور التى تبتعد بالأسطورة عن الواقع الفعلى لحياة شخوصها ومع ذلك فهذا كله لا يعنى أن الأسطورة ليست لها قيمة تاريخية. فالحقيقة أن الصلة بين الأسطورة والتاريخ صلة قوية تحتم ضرورة الاستفادة من المادة الأسطورية كمصدر للمادة التاريخية فالأسطورة تعبير أدبى عن أنشطة الإنسان القديم الذى لم يكن قد طور بعد أسلوباً للكتابة التاريخية يعينه على تسجيل أحداث يومه...».[23]

هذا الرأى، الذى نوافق عليه، ينسجم مع ما ذهبنا إليه فى الصفحات السابقة عن الوظيفة الاجتماعية/ الثقافية للأسطورة من حيث كونها «قراءة» للتاريخ وهى «قراءة تعويضية» و«قراءة رمزية» فى آن واحد. ويصدق هذا على ملحمة جلجامش التى تعبر عن الكثير من أنشطة إنسان بلاد الرافدين. وباعتبارها نموذجاً للتفكير الأسطورى فى بلاد النهرين، اشتملت على الأحداث التاريخية القديمة كما اشتملت على عناصر أخرى من عناصر نشاط الإنسان فى العراق القديم.

لقد كانت للسومريين أساطيرهم[24] كما كانت لهم فى تاريخهم الباكر عصور البطولة التى مرت بها شعوب أخرى كثيرة، وقد تجلت روح عصر البطولة فى الملاحم الشعرية، وربما كانت هذه الملاحم تروى بمصاحبة آلة موسيقية بسيطة بهدف تسلية رجال البلاط أو فى المناسبات الاحتفالية[25]، ومن الطبيعى أن أياً من هذه الملاحم البطولية لم يصلنا فى شكله الأصلى، لأنها قد أُلفتْ عندما كانت الكتابة غير معروفة تماماً، أو لم تكن تهم الراوى الأمى كثيراً. وملاحم الإغريق والهنود والجرمان المكتوبة من عصورهم البطولية ترجع إلى فترات تاريخية متأخرة زمنياً إلى حد كبير، وتتألف الملحمة السومرية من قصص منفردة غير مترابطة، تختلف فى أطوالها، وكل منها مقيدة فى إطار قصة بعينها، وليست هناك محاولة لربط هذه القصص أو دمجها فى وحدة أكبر، ويعدد الباحثون تسع ملاحم سومرية تختلف أطوالها ما بين أقل من مائة سطر إلى أكثر من ستمائة سطر[26] ومثلما ذكرنا من قبل، كانت ملحمة جلجامش من أهم هذه الملاحم التى تركت أثراً باقياً على مر الزمان. وتعتبر ملحمة جلجامش من أقدم الملاحم التى عرفها الأدب الإنسانى؛ فهى تسبق أقدم ملاحم الإغريق بحوالى ألف وخمسمائة سنة[27] وتكمن أهميتها فيما تحتويه من الدلالات التاريخية والدينية والأنثروبولوجية.

وقد انحدرت الأساطير والملاحم الأكادية (أى البابلية والآشورية) من الأساطير السومرية وأخذت عنها النماذج والموضوعات بشكل مباشر. فأسطورة «نزول عشتار إلى العالم السفلى»، وقصة «الطوفان»، كما رويتا فى ملحمة جلجامش، مأخوذتان من أصول سومرية معروفة بل وإن الأساطير البابلية والآشورية التى لا نجد لها مقابلاً سومرياً تحتوى على موضوعات أسطورية تعكس التأثيرات أو الأصول السومرية فضلاً عن أن معظم الآلهة المتدخلة فى هذه الأساطير من ضمن مجمع الآلهة السومرى أصلاً[28] بيد أن هذا لا يعنى أن الأساطير الأكادية كانت تقليداً فجاً للأساطير السومرية؛ إذ أبدع كل من البابليين والآشوريين فى الموضوع وفى حبكة الأسطورة أيضاً.

وأشهر الأساطير الأكادية هى أسطورة الخلق، وهذه الأسطورة الشعرية لم يكن هدفها أن تحكى قصة الخلق بقدر ما كان هدفها أن تمجد الإله مردوخ البابلى ومدينة بابل، ولكن فى سياق هذا الهدف تتحدث عن أفعال مردوخ فى الخلق، وهى بهذا مصدر أساس عن الأفكار الكونية للأكاديين[29] وتتجلى فى قصيدة الخلق البابلية القراءة الأسطورية لتاريخ بابل الباكر إذ كان الشعراء الأكاديون يشعرون بالحرية فى أن يعدلوا الأفكار الكونية السائدة بالشكل الذى يناسب الحاجة الثقافية/ الاجتماعية الآنية ويقدم قراءة جديدة لأفكار قديمة[30].

بيد أن ما يهمنا هنا ليس عرض الأساطير فى العراق القديمة، وإنما بيان أنها كانت «قراءة» للماضى بشكل ما؛ إذ كانت تصوراتهم ترى أن الأمور تجرى على الأرض بتوجيه من السماء فالحكام الذين لا ترضى عنهم الآلهة كانوا يجلبون المصائب على بلادهم، كذلك كانت نهاية أية أسرة حاكمة تعتبر نتيجة مباشرة لعدم رضا الآلهة، فقد كان النظر إلى الماضى يقوم على أساس أن كل أسرة حاكمة كانت بمثابة أداة تستخدمها الآلهة لتحديد ما يجرى على الأرض وربما أرسلت الآلهة، بين الحين والآخر، شعباً غريباً لغزو البلاد.[31]

أما المفاهيم الأسطورية المصرية القديمة فقد حاول الإنسان أن يتخذ منها أدوات لفهم شكل ما، أو حادثة ما، أو مجموعة من الشخوص، أو سلسلة من الأحداث، كانت تبدو وكأنها تنتمى إلى العالم المقدس ولكن فى مصطلحات بشرية. وتعبير «العالم المقدس» يتضمن كل ما لا يمكن شرحه مباشرة

بالعقل البشرى والشعور الإنسانى. وبطبيعة الحال، كانت هناك أشياء كثيرة تنتمى إلى العالم المقدس وفقاً لتصورات المصرى القديم مثل السماء والشمس وغيرها، مما استعصى آنذاك على التفسير العقلى المباشر.

واستخدام الرمز فى الأسطورة المصرية القديمة - وغيرها - برهان على محاولة الإنسان جعل عنصر من عناصر «العالم المقدس» مفهوماً بالمصطلحات البشرية، أى بالعقل البشرى، على الرغم من أن هذا العنصر قد لا يكون متسقاً بالضرورة مع قوانين الطبيعة.

أما المفاهيم الأسطورية المصرية القديمة فربما اتخذت شكل الكلمات (التراتيم - الصلوات - الطقوس) أو الأفعال (العروض المسرحية والشعائر الأخرى) أو الأشياء المادية والصور (النقوش، النباتات، والأجسام السماوية)، أو فى الكائنات الحية (الملك والحيوانات). واستخدام الحكاية لغرض سحرى يشير إلى حقيقة أن الحكاية الأسطورية يمكن أن تكون مؤلفة لهذا الغرض بعينه، أو لمجرد التسلية. ومن ناحية أخرى، يبدو أن سياق الطقوس والشعائر والتراتيم التى تدور حول أسطورة ما، ربما كان يخلق صورة أخرى من الحكاية الأسطورية. فضلاً عن أن اللعب بالكلمات قد يخلق تفاصيل جديدةللمفهوم الأسطورى[٣٢]. والخلاصة أن الأساطير المصرية القديمة كانت تعكس واقعاً أكثر من كونها خيالية أو شاعرية، أى أنها بعبارة أخرى كانت «قراءة» للتاريخ أو الماضى تحمل من الرموز والمفاهيم والدلالات ما يساعد الإنسان المصرى القديم على فهم الكون من حوله.

ولا توجد فى اللغة المصرية القديمة كلمة قريبة من كلمة «تاريخ» بمفهومها المعاصر، كذلك لا يوجد أى نص مصرى قديم يمكن أن نقول إنه يعبر عن «فكرة التاريخ» بمدلولها الحالى ومع ذلك فإن من الواضح أن المصريين كانوا شديدى الاهتمام بأصل الكون وبآلهتهم وبالحياة بعد الموت، فضلاً عن حرصهم على تدوين وحفظ التقارير التى تتحدث عن ماضيهم باعتبارهم «أمة»؛ إذ سجل ملوكهم بحرص ما يمكن أن نسميه حقائق التاريخ العام[٣٣]. كما أن الأفراد تجشموا مشقة كبيرة لكى يحفظوا حقائق التاريخ الشخصى الذى يمكن أن يسبغ عليهم قدراً من الشرف.

وكان هناك اعتقاد مصرى قديم بأنه قبل الملوك بزمن طويل كانت الآلهة تحكم مصر فى نظام زمنى تتابعى. وفى بعض قوائم الملوك يضع المصريون القدماء أسماء الآلهة التى كانت تحكم على الأرض قبل أن ترحل إلى السماء، أوإلى العالم السفلى بل إننا نجد فى بردية تورين الشهيرة التى تحمل قوائم الملوك، والتى يرجح أن تكون قد دونت زمن الأسرة التاسعة عشرة (القرن الثالث عشر قبل الميلاد) - نجد تحديداً لطول الفترة التى حكم فيها كل إله بعد اسمه[٣٤]، أما القائمة التى وضعها الكاهن المصرى مانيتون باللغة اليونانية، أثناء حكم بطليموس الثانى فى أواخر القرن الثالث قبل الميلاد، فإنها ضمت أسماء الآلهة التى ظهرت فى بردية تورين. وكل من القائمتين تضع بين الآلهة والملوك، أى قبل حكم الأسرات مباشرة، قائمة بـ «أصحاب المجد» الذين يسميهم مانيتون أنصاف الآلهة فقد كان ملوك ما قبل الأسرات يعرفون باسم أتباع حورس، آخر الملوك/ الآلهة، وكانوا ينسبون أنفسهم إليه بحيث كان كل منهم يعتبر نفسه إعادة تجسيد لحورس نفسه[٣٥].

هكذا، إذن، كانت أساطير المصريين القدماء «قراءة» لتاريخهم،وكانت هناك خاصية ثابتة فى رؤية المصريين للحياة وللماضى كما عكستها أساطيرهم، وربما كان هذا راجعاً إلى عزلتهم الجغرافية النسبية إلى حد ما آنذاك. ولكن يبقى أن أهم عنصر فى رؤيتهم للحياة وللماضى قد تمثل فى إدراكهم لأن شرط وجودهم باعتبارهم شعباً كان دائماً، وسيكون، رهناً بمشيئة الآلهة التى لا يملكون لها دفعاً[٣٦].

وربما يكون من المناسب ألا نسرف فى عرض أمثلة أخرى من التراث الأسطورى للمنطقة العربية؛ بيد أننا ينبغى أن نشير إلى أن أساطير هذه المنطقة كانت تحمل فى طياتها بعض «الحقائق التاريخية» التى تتصل بكل ماله قيمة فى استمرار بقاء الوحدة الاجتماعية على حد تعبير أحد الباحثين[٣٧] إذ كانت هذه الأساطير تهتم «بالمشكلات العملية الضاغطة فى الحياة اليومية» التى كان الإحساس بها يتضمن أيضاً الإحساس بقوى خارج نطاق الإنسان وتنبغى مواجهتها والسيطرة عليها من أجل الحفاظ على الوجود الإنسانى، وهذه حاجات دائمة للبشر جميعاً، والأسطورة بما يصاحبها من طقوس وشعائر، تسعى إلى تلبية هذه الحاجات.

وينبغى أن يكون واضحاً أن هذه الأساطير لم تكن أدباً للتسلية، كما ينبغى أن يكون واضحاً أنها لم تكن تهتم بالتأملات الكونية فى بدايتها؛ على الرغم من أن صياغتها قد توحى بأنها تتعامل مع الكوزمولوجى، فضلاً عن أنها لم تكن فى البداية شروحاً للظواهر الطبيعية وتفسيراً لها؛ إذ كانت

أساطير المنطقة العربية القديمة تتناول أحداثاً تورط فيها البشر إلى الدرجة التى مست وجودهم ذاته. وفى رأى البعض أن «الأساطير الشعرية لم تكن مجرد شكل من أشكال التسلية والمتعة، كما أنها لم تكن مجرد تفسير لمسائل كانت تؤرق أصحاب العقول الحساسة وإنما كانت سرداً فى شكل قصصى للحقائق الكونية فى الحياة، والتى يجب على الإنسان أن يتوائم معها»(٣٨).

وهنا يجب أن نولى اهتماماً خاصاً لكلمة «كونية»؛ لأن الأسطورة تتعامل مع «كلية» الوجود البشرى ولا تهتم بجزئياته فالأساطير كانت محاولة جادة تحمل لبّ الحقيقة والتجربة بل إنها أكثر جدية مما نسميه اليوم «فلسفة الفرد فى الحياة»؛ ذلك أن هدفها الكلى ما هو مهم بالنسبة لحاجات الإنسان الوجودية، مادياً وعقلياً ودينياً. ومن ثم فإن لها جوانبها التى تتصل بالعلم والمنطق والعقيدة.

وإذا كنا قد عرضنا بإيجاز لبعض أساطير المنطقة العربية فإن من الواجب أن نشير إلى حقيقة مهمة مؤداها أن المنطقة الواقعة ما بين حضارة الرافدين القديمة، وحضارة النيل القديمة لم تكن بمنأى عن تأثيرات هذه الأساطير، لقد ذهب مؤرخو الأجناس إلى أن العربى والفينيقى والآشورى والبابلى من أب واحد، بيد أن الثقافة التى كانت سائدة فى الشعوب المتحضرة فى العراق والشام ومصر قديماً ظلت بعيدة إلى حد ما عن العرب الذين كانوا معزولين نسبياً داخل صحراء شبه الجزيرة العربية. ومن ثم اختلف العرب عمن حولهم فى البيئة الاجتماعية والاقتصادية، ولكنهم تشابهوا معهم فى عاداتهم الوراثية وعقائدهم الدينية، فقد كانت عقيدة الخلق والبعث والطوفان متشابهة عند كل من العرب والبابليين(٣٩).

هكذا، كانت أساطير المنطقة العربية متجانسة تحمل تشابهات ومتوازيات كثيرة؛ لا غرو، فإن الأصول «التاريخية» القديمة لشعوب هذه المنطقة واحدة؛ولذلك جاءت «القراءة» الأسطورية لهذه الأصول التاريخية متضمنة موضوعات متشابهة وأفكاراً ومفاهيم متماثلة فى كثير من الأحيان.

تبقى فى هذا الفصل بعض الملاحظات الختامية حول طبيعة «القراءة الأسطورية للتاريخ»، ومغزاها ودلالاتها.

وربما يكون مفيداً فى هذا الصدد أن نشير إلى أن العلاقة بين الأسطورة والتاريخ علاقة جدلية وطيدة فالأسطورة هى الأب الشرعى للتاريخ، أو لنقل إن التاريخ فرخ من أفراخ الأسطورة تكوّن فى رحمها وتربى فى حجرها. ومن يبحث فى الأساطير عن التاريخ سوف يجد إلى جانبه خيالاً كثيراً، كما أن من يبحث فيها عن الخيال سيجد تاريخاً كثيراً (٤٠) يصدق هذا على التراث الأسطورى للمنطقة العربية كما يصدق على الإلياذة والأوديسة وغيرهما فى التراث الإغريقى القديم(٤١) وهنا نلاحظ أن هناك عدة روابط تربط بين الأسطورة والتاريخ، فالأسطورة، كما لاحظنا فى الصفحات السابقة، تعبير أدبى عن أنشطة الإنسان القديم الذى لم يكن قد طور بعد أسلوباً للكتابة التاريخية يسجل بها هذه الأنشطة أى أنها «قراءة» أولية، حافلة بالرموز والصياغات الفنية والأدبية، لتاريخ الإنسان القديم حين لم تكن هناك «قراءة» أخرى لهذا التاريخ.

لقد كانت الأسطورة هى الوعاء الذى ضم خلاصة أفكار الإنسان، والوسيلة التى عبّر بها عن مختلف أنشطة البشر السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية، ولهذا نجد أن فترات تاريخية طويلة لا نجد مصادر لتاريخها سوى الأساطير والأدب، والآثار أحياناً، وقد وصفها البعض بالعصور الأسطورية من عمر الشعوب لأن الأسطورة، فيما يبدو، كانت الوسيلة الوحيدة لقراءة تاريخ تلك الشعوب. ولا تعنى عبارة «العصور الأسطورية»، خلو تلك العصور من الأحداث التاريخية الواقعية، ولكنها تشير إلى أن القراءة الأسطورية للأحداث التاريخية كانت تناسب العقل الإنسانى فى تلك الحقب الموغلة فى القدم(٤٢).

والقراءة الأسطورية للتاريخ عبارة عن بناء فكرى له تصوراته ومفاهيمه الخاصة عن الزمان والمكان وإحساسه الخاص بهما على نحو ما أوضحنا من قبل.

وثمة رابطة أخرى بين الأسطورة والتاريخ تكشف عن خصائص القراءة الأسطورية للتاريخ؛ فالتاريخ، باعتباره علماً، وسيلة حديثة نسبياً للتعبير عن نشاط الإنسان فى الكون عبر الزمان، وقد حلت «القراءة» الموضوعية للتاريخ - من خلال مناهج البحث التاريخى- محل القراءة الأسطورية ولذلك فإن بدايات القراءة التاريخية الموضوعية لأنشطة الإنسان هى نفسها أواخر عصر القراءة الأسطورية لها و هى فترة تختلف من أمة لأخرى بحسب التطورات التى مرت بها كل أمة.

إن الفصل بين الأسطورة والتاريخ، فيما يتعلق بقراءة قصة الإنسان فى الكون، يبدو فصلاً تعسفياً لا يقوم على أساس من

الواقع، ذلك أن تشابه هدف كل من القراءة التاريخية والقراءة الأسطورية لنشاط الإنسان يجعل الأسطورة والتاريخ يبدوان وجهين لعملة واحدة، إذ إن كلاً منهما يهدف إلى تسجيل النشاط الإنساني وقراءته؛ أي تفسيره وشرحه بما يناسب الحاجات الثقافية/ الاجتماعية للجماعة الإنسانية. وربما يرى البعض أن الأسطورة قد اهتمت أيضاً بتسجيل النشاط الإلهي(٤٣) بيد أننا لا ينبغي أن ننسى أن كثيراً من آلهة العالم القديم جاءت من أصول بشرية بمعنى أنهم إما كانوا ملوكاً أو أبطالاً أو أشخاصاً بارزين وحولتهم شعوبهم إلى آلهة لسبب أو لآخر. وهنا ينبغي أن نلاحظ أن تصرفات الآلهة، وصراعاتها أحياناً، كانت مشابهة إلى حد كبير لتصرفات البشر وصراعاتهم، بل إن التداخل بين أدوار الآلهة وأدوار البشر يبدو واضحاً في هذه الأساطير.

من ناحية أخرى، فإن إضفاء الألوهية على الملوك - إما باعتبارهم من نسل الآلهة، وإما باعتبارهم الواسطة بين الآلهة والبشر، وإما بتأليههم بعد موتهم - كان عملية سياسية يقصد بها تبرير السلطة المطلقة لحكام الزمن القديم وتأكيد ملكيتهم للموارد العامة في بلادهم، ومثلما كانت مشكلة قدسية الحاكم ذات تأثير على القراءة الأسطورية للتاريخ فإنها كانت ذات أثر عميق على فكرة التاريخ لدى شعوب العالم القديم.

ففي بلاد الرافدين القديمة، مثلاً، كان تصور الحاكم إلهاً وراء تكوين فكرة التاريخ المحلية، فتصور الحاكم على أنه إنسان عادي فان لم يكن ليجعل الرعايا يخضعون له تماماً من ناحية، ولم يكن ليجعل رؤيتهم للتاريخ مغلفة بالمسحة المقدسة من ناحية أخرى، ولأنه لم يكن هناك إله واحد قدير في مجمع آلهة بلاد الرافدين، فإنه كان من الصعب على الحاكم البشري إرضاء كافة الآلهة، ولذلك كان من السهل على الحاكم الإله أن يقيم علاقة مباشرة مع الآلهة البعيدة(٤٤) وهذا هو السبب في تأليه حكام بلاد العراق القديم، وفي أن الأساطير اهتمت بقراءة أعمالهم.

وما يصدق على بلاد النهرين القديمة يصدق على غيرها، ومن ثم فإن القول بأن القراءة الأسطورية اهتمت بتسجيل نشاط الآلهة، إلى جانب اهتمامها بتسجيل نشاط البشر، يبدو مفهوماً تماماً.

ثمة جانب آخر في الروابط التي تجمع الأسطورة بالتاريخ من جهة، وتضفي على القراءة الأسطورية قيمة ذاتية من جهة ثانية. ذلك أن ربط التاريخ بالواقع والأسطورة بالخيال على نحو قاطع لا يبدو منسجماً مع حقائق الأمور، فالقراءة الأسطورية تدور بالفعل حول «واقع» تاريخي، كما أن التاريخ في قراءته للأحداث لايخلو من الخيال(٤٥) فالأحداث التي تتناولها الأسطورة تحمل «نواة تاريخية»، ولكن نقص المعلومات المدونة، والبعد الزماني، جعل هذه النواة تختفي تحت تراكمات خيالية ورمزية هي في حقيقة أمرها محاولات للشرح والتفسير والفهم. ومن ناحية أخرى، فإن الدراسة التاريخية، بمعناها الحديث، لاتخلو من الخيال، كما أن الأساطير قد سربت بعض تفاصيلها إلى الكتابات التاريخية.

خلاصة القول إن «القراءة الأسطورية للتاريخ» كانت المرحلة الأولى في تاريخ التاريخ أو في تاريخ قراءة مسيرة البشر في الكون عبر الزمان (ومن المهم أن نشير هنا إلى أننا نستخدم مصطلح «التاريخ» بمعناه العام والشامل الذي يدل على رحلة الإنسان على كوكب الأرض منذ الخليقة وحتى الآن وهو معنى مرادف لكلمة «الماضي» بكل ما يحويه هذا الماضي) وهذه «القراءة» كانت النواة التي نبتت منها شجرة المعرفة التاريخية بكل تجلياتها عبر عصور التاريخ الإنساني، وقد تميزت بأنها «نواة تاريخية»، على الرغم من كل الرموز والدلالات والصياغات الخيالية التي أثقلت هذه «القراءة الأسطورية» للتاريخ. ومع نمو شجرة المعرفة التاريخية من هذه النواةظلت خصائصها الأسطورية واضحة في المعرفة التاريخية حتى اليوم، ذلك أن «القراءة الدينية»، و«القراءة العنصرية» (الاستعمارية) حملت ذلك التحيز الذي ميز القراءة الأسطورية ومالت إلى تفسير التاريخ لصالح الدين أو لصالح العنصر البشري. ومن ناحية أخرى، فإن «القراءة الشعبية» للتاريخ، أيضاً، ارتكزت على المفاهيم الرمزية التعويضية التي كانت أساساً للقراءة الأسطورية؛ بيد أن الفارق الأساسي بينهما تمثل في أن الأساطير اهتمت بأنشطة البشر والآلهة على حين ركزت القراءة الشعبية على دور عامة الناس في صنع التاريخ.

أما الدراسة التاريخية الحديثة، بكل مناهجها وأساليبها البحثية الصارمة، فإنها لم تستطع أن تتجاهل الأساطير والملاحم باعتبارها مصدرا مهماً من مصادر الدراسة التاريخية، ففي نطاق تطور الدراسات التاريخية التي سارت في خط مواز لتطور البشرية ذاتها مرت «قراءة» التاريخ بمراحل مختلفة كانت أولاها القراءة الأسطورية، ووصلت إلى «القراءة البحثية» للتاريخ حالياً في محاولة للإجابة عن السؤال الذي يبدأ بكلمة «ماذا» بعد أن كانت تهتم فيما مضى بأن تحكي «ماذا» حدث.

(1) Samuel Noak Kramer (ecl.), Mythologies Of The Ancient World, (Daulldy and Co., UsA, 1961), P.7.

(2) Edmond R. Leach, "Genesis as Myth",in John Homilton (ed), Myth and Cosmos - Readings in Mythology and Sympolism, (The Nature History Press, New York 1971), p.p. 1-2

(3) John F.Priest, "Myth and Dream in Hehrew Scripturey in: Joseph Campell (ed), Myth, Dream and Religion, (E.P.Dutton and Co. N.y. 1970), P.49.

(٤) محمد عبدالمعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، (دار الحداثة، بيروت ١٩٨١م)، ص٢٠.

(٥) كان أصل اللغة موضوعاً للأساطير منذ القدم؛ إذ يحكي هيرودوت عن ملك مصري قديم أمر بعزل طفلين رضيعين عزلة تامة لكي يعرف نوع اللغة التي سيتحدثان بها تلقائياً. ومنذ القرن التاسع عشر بدأت دراسة الأساطير جدياً من خلال البحث الفيلولوجي على اعتبار أن علم الأساطير يوفر أرضية مشتركة لكل من الأنثروبولوجيا الاجتماعية وعلم النفس وفقه اللغة فضلاً عن فهم النقد الأدبي. ويرى كاسيرر أن التشابه بين دراسة اللغة ودراسة الأساطير سببه أن كليهما برز من أصل غير عقلاني في التجربة الإنسانية. انظر: أنطوني ثورلي، اللغة والأسطورة، (ترجمة منيرة كروان) عين للدراسات والبحوث ١٩٩٧م.

(٦) انظر المناقشة المفيدة والموجزة حول أصول الأساطير وتفسيراتها:

فراس السواح، مغامرة العقل الأولى - دراسة في الأسطورة:سورية وبلاد الرافدين (دار سومر - نيقوسيا - قبرص، الطبعة السادسة ١٩٨٦م) ص١١ - ص٢٣.

(7) Gordon Childe, What Happened in History, (Pengim1964), P.13

(٨) قيس النوري، الأساطير وعلم الأجناس، (بغداد ١٩٨١م)، ص١٠ - ص١١.

(٩) حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠م)، ص٣٩ - ص٤٠.

(10) Childe, What Happened in History, PP.16 - 17

(11) Childe, Op. cit., PP.17 - 23

(١٢) روبين جورج كولينجوود، فكرة التاريخ، (ترجمة محمد بكير خليل - مراجعة محمد عبدالواحد خلاف، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٨م)، ص ٥١ - ص٥٢.

(١٣) قيس النوري، المرجع السابق، ص ١٩.

(١٤) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص٢١.

(١٥) المصدر السابق نفسه، ص ١٦.

(١٦) المصدر السابق نفسه، ص ٢٣ - ص٥٠.

- Cf.Samuel Noak Kramer, The Sumorians: Their History, Culture, and Character, (The University Of Chicago Press, 1963), PP.112 - 164.

(17) E.A.Speiser, "Ancient Mesopotamia", in Robert C.Denton (ed), The idea Of History in The Ancient Near East, Cyale Univ.Press PP.40 - 1955.

(18) Samuel Noak Kromer, The Sumerians, P.33

ومنذ حوالي سنة ٤٥٠٠ ق.م، عندما تم تأسيس أول مستوطنات سومرية حتى سنة ١٧٥٠ ق.م. تقريباً، عندما اختفى السومريون من الوجود المستقل، امتدت حوالي ثلاثة آلاف سنة شكلت تاريخ السومريين.

(19) ibid,P.112.

انظر الفصل الخاص عن ديانة السومريين (pp.112 - 164)

(20) Speiser," Ancient Mesopotamia," , PP.42 - 43.

(21) ibid, PP. 38 - 39

(٢٢) محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، (مؤسسة عين للدراسات والنشر، ١٩٩٧م)، ص٢٣ - ص ٢٥.

(٢٣) المرجع السابق نفسه، ص ٢٤.

(24) Samuel Noak Kramer, The Sumerians, PP.170 - 183 :انظر

(25) Ibid, PP. 183 - 184.

(٢٦) تدور اثنتان من هذه الملاحم حول البطل إنمركز Enmerker، واثنتان تتركزان حول البطل لوجا لبندا Lugalbanda على الرغم من أن إنمركز يلعب دوراً في كليهما. أما الخمس الباقيات فتدور حول جلجامش أشهر الأبطال السومريين انظر:

Samuel Noak Kromer, Op. Cit., PP. 185

(27) N.K. Sanders, The Epic Of Galgamesh, (Penguin 1964) P.7.,

محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ، ص١١.

(28) Samuel Noak Kramer, "Mythology Of Sumer and Akkad" in: Mythologies of The Ancient World, P.120

(29) Idem.

(30) Ibid, P.123.

(31) Speiser, "Ancient Mesopotamia", PP.55 - 58

(32) Rudolf Anthes, "Mythology in Ancient Egypt", in Kramer (ed)., Mythologies of the Ancient World, PP.23 - 24.

(33) LudlowBull, "Ancient Egypt" in: Robert C.Denton(ed), The idea Of History in The Ancient Near East, (YoleUniversity Press, 1955).PP. 3 - 4.

(34) Ibid, PP. 5 - 6.

(35) Ibid, PP. 7 - 9

(36) Ibid, PP. 32 - 33

(37) Priest, "Myth and Dream in Helrew Scripture", PP.50 - 5

(38) Ibid, P. 51

(٣٩) محمد عبدالمعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ص ٢٣ - ص ٢٥.

(٤٠) قاسم عبده قاسم،«تطور مناهج البحث في الدراسات التاريخية»، مجلة عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الأول (الكويت ١٩)، ص ١٩٧ - ص ١٩٨.

(٤١) لطفي عبدالوهاب، «عالم هوميروس»، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني عشر (الكويت ١٩٨١)، ص ١٣ - ص ١٥.

(٤٢) محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ، ص ٢٤.

(٤٣) المصدر السابق نفسه، ص ٢٦ - ص ٢٧.

(44) Speiser, "Ancient Mesopotamia", P.63.

(٤٥) محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ، ص٢٧.

الأدبُ الشعبى

مناهج البحث وأساليبه الحالية والاحتمالات المستقبلية

د . غـراء مـهنا

منذ عدة سنوات عاد الاهتمام بالفولكلور بعد أن كانت ثروات الأدب الشعبى مجهولة خارج نطاق المتخصصين.

إن الأبحاث التى يقوم بها دارس الفولكلور لمعرفة ما كان عليه الأدب الشعبى فى الماضى تشبه إلى حد كبير الأبحاث التى يقوم بها عالم الحفريات الذى يحاول التعرف على تطور أنواع الحيوانات على مر العصور معتمداً على الآثار التى يجدها لمختلف الأزمنة الجيولوجية.

إن كلمة «شعبى» معروفة عند غالبية الناس بالمعنى الشائع الذى يتحدث عنه قاموس Robert والذى يشير إلى كل أدب يتمتع بشعبية كبيرة خارج دائرة المثقفين (الرواية البوليسية، الكتب والحكايات المصورة ....) ولكن ما نقصده بكلمة شعبى شئ مختلف تماماً وهو الأدب الذى نجهل مؤلفه، وهو عمل جماعى انتقل عن طريق الشفوية.

إن الأدب الشعبى كما يعرفه A. H. kruppe: «قدرة إنسانية، عامة، شعبية، غير فردية»، ويضيف قائلاً: «بالرغم من كونه من إبداع بعض الأفراد الموهوبين إلا أنه سريعاً ما تمتلكه الجماهير وتقوم بتعديله».(١)

قبل أن نستعرض النظريات المختلفة وأساليب البحث المتنوعة فى مجال الأدب الشعبى، يبدو لنا من المفيد أن نقدم بداية ونشأة هذه الأبحاث فى كل من مصر وفرنسا بصفة خاصة، وأوربا وأمريكا بصفة عامة.

أولاً: بداية الأبحاث والدراسات فى مجال الفولكلور (أو الأدب الشعبى أو الشفوى):

١ - فى فرنسا وبلاد أوربا وأمريكا:

(أ) من عام ١٨٧٠ إلى ١٩٢١: ترتبط بداية الأبحاث والدراسات فى مجال الأدب الشعبى بعام ١٨٧٠؛ فى هذ العام بدأ ظهور دوريات علمية تفسح مجالاً لدراسات الشعبية مثل La revue des langues-Romony و La Revue Celtique عام ١٨٧٠، وRonania عام ١٨٧٢، وMélusine عام ١٨٧٧ . ، وبدأ الكثير من المتخصصين واللغويين وعلماء الاجتماع يكتبون عن الأدب الشعبى وفتحت هذه المجلات صفحاتها أمام الباحثين لنشر الوثائق التى قاموا بجمعها. ثم بدأت بعد ذلك تتوالى الدوريات المتخصصة فى علم الفولكلور مثل La Revue Des Tnaditions Poqulaires عام ١٨٨٨، وLa Revue du Tnaditi onalisme عام ١٨٩٨ etxanger، و La Tradittion عام ١٨٨٧، وأنشأ الناشرون سلاسل لدراسة علم الفولكلور ونذكر منها على سبيل المثال:

سلسلة آداب جميع الأمم Les littérateres de Toetes Les nations عن دار نشر Maisonneuve فى ٤٧ جزءاً بين عامى ١٨٨٣ و ١٩٠٣.

سلسلة حكايات وأغانى شعبية Contes et Chansons Populaires عن دار نشر Leroux فى ٤٤ جزءاً ما بين عام ١٨٨١ و ١٩٣٠.

وتضاعفت الدوريات والمجلات وامتد العصر الذهبى للدراسات الشعبية منذ عام ١٨٧٠ حتى الحرب العالمية الأولى.

وبدأ العلماء يستخدمون الوثائق التى تم جمعها لإلقاء الضوء على أدب العصور الوسطى ومنهم على سبيل المثال Joseph Bédier' Gédéon Huet، Gaston Paris على الفولكلور بصفة عامة مثل Emmanuel Cosquin فلقد تمكن - لمعرفته الواسعة بآداب الشعوب المختلفة والمقارنات التى قام بها بين هذه الآداب - من أن يحتل مكاناً عالياً بين المتخصصين فى هذا المجال وستبقى أعماله مرجعاً للباحثين. ونذكر منها مجموعة الحكايات الشعبية لمنطقة اللورين التى جمعيها عالم ١٨٨٦، وكتابيه اللذين جمع فيهما مقالاته وأبحاثه المنشرة فى الكثير من الدوريات: دراسات فولكلورية (١٩٢٢) والحكايات الهندية والغرب (١٩٢٢).

وظهر فى فرنسا جيل من الفولكلوريين مثل Pauol Sé-billot وكثيرون غيره. وظهرت النظريات المختلفة - التى تحاول أن تجد تفسيراً موحداً ينطبق على جميع الحكايات كالنظريات الهندية والميثولوجية والأنثروبولوجية التى وجدت من يدافع عنها ونشير هنا إلى الكتاب المهم Stith Thompson بعنوان The Folktale ص ٣٦٧ - ٣٩٠.

هذا العصر الذهبى فى مجال الأدب الشعبى انتهى ببداية الحرب العالمية الأولى فاختفت الكثير من الدوريات مثل Le Revue des Traditions Populaires (١٩١٩)، وتوفى Co-squin (١٩١٨)، ثم تبعه Sébillot (١٩١٩)، ثم توفى أيضاً Gédéon Huet (١٩٢١).

(ب) فترة ما بين الحربين: توقفت الأبحاث باستثنا ما قام به Arnold Van Gennep من أعمال ذات أهمية وكانت هذه فترة اختفت فيها الدراسات الفولكلورية فى فرنسا وما نشر منها كان دون المستوى، فما كانت تقدمه مجلة الـFolklore Francais et Folklore Colonial كان غير ذى قيمة تذكر، كما يقول Paul Delonwe Delarue.

وبينما كانت هناك فترة ركود فى فرنسا كانت بلاد أخرى تقدم أعمالاً كثيرة فى مجال الأدب الشعبى، فأنشأ فى هلسنكى Krohn و Antti Arne رواد المدرسة الفنلندية مؤسسة (Folk-lore - Fellow Communications FFC عام ١٩٠٧ التى نشرت الكثير من الأعمال. وفى عام ١٩٢٨، ظهر كتاب The types of the Folktale لمؤلفيه Antti Arme وStith Thompson و هو كتالوج يصنف الحكايات الشعبية فى العالم بأسره.

من عام ١٩٣٢ إلى عام ١٩٣٦ نشر Stith Thompson ستة أجزاء من كتابه Motif Index of Folk Literature حيث يقوم بتصنيف العناصر السردية المختلفة من حكاية وبالاد وفابيولا وأسطورة إلى آخره..

هذا الجهد الكبير خارج فرنسا توج فى ألمانيا بنشر أعمال Polivka و Bolte التى تعد أساس أية دراسة مقارنة، وكذلك نشرت فى كل من أوربا وأمريكا أعمال كبار الباحثين فى الفولكلور: Walter Anderson فى استونيا وSydow فى السويد وJan de Vries فى هولندا Stith Thompson وArcher Taylr فى أمريكا... الكثير من الرواد الذين تتلمذ على يديهم الكثيرون واستكملوا مسيرتهم.

جـ) منذ الحرب العالمية الثانية: بمناسبة المؤتمر الدولى للفولكلور الذى عقد فى باريس عام ١٩٣٧ أثار بعض المختصين الانتباه ولفتوا الأنظار إلى غياب الفولكلوريين الفرنسيين عن الساحة وعدم مشاركتهم بالأبحاث فى هذا المجال.

لقد جاء إذن الوقت الذى تلعب فيه فرنسا دوراً إيجابياً هذا الدور الذى بدأ عام ١٩٣٧ وأوقفته الحرب ولم يستكمل إلا بعد تحرير باريس وشهدت هذه الفترة التى أعقبت الحرب ازدهاراً للأبحاث والدراسات: فتأسست الإثنولوجيا الفرنسية عام ١٩٤٦ وهى مؤسسة بدأت تنشر منذ عام ١٩٥٣ بالإشتراك مع المركز الدولى للأبحاث العلمية مجلة Arts et : Traditions Pop-ulaires التى أصبحت تعرف فيما بعد باسم Ethnologie Francaise.

وتكون فى داخل تلك المؤسسة مجموعة من الباحثين وتعددت الدراسات وتنوعت الاتجاهات: فمنهج Genevieué Massignon هو منهج لغوى فى المقام الأول (فهى تدرس العلاقات بين بعض عناصر الحكايات وعلم اللغة)، أما Ariane de Félice فتدرس الأسلوب (أسلوب الحكاية وأثر الراوى)، أما Charles Joisten فدراساته إثنولوجية.

ولقد قام كل من Paul Delarue و Marie Louise Tenéze بأبحاث مهمة؛ فدرس Delarue المصادر الشعبية لحكايات Perrault وصنف الحكايات وأقام مركزاً للوثائق التى جمعت. ودرس Pierre Brochon أثر الأدب على الشفوية، أما Pierre Kholer و P. Coitault و Sylvie Trekucq فلقد قاموا بدراسة الأغنية الشعبية والشعر الشعبى.

(د) **الدراسات فى الوقت الحالى:** نشاهد حالياً عملية تجديد وإحياء للتراث الشعبى فتجمع النصوص وتدون أو تسجل سواء الحكايات أو الأغانى أو الأمثال الشعبية، ويتم تكوين أرشيف سمعى سواء فى المكتبة القومية أو الجمعية الفرنسية للدراسات السمعية.

٢- فى مصر:

(أ) أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين:

فى أواخر القرن الماضى، نشر كل من الشيخ محمد عياد الطنطاوى (المتوفى عام ١٨٦١) وإلياس بقطر السيوطى (المتوفى عام ١٨٢١) دراسات عن اللهجة العامية. وجمعا بعض الأشعار والحكايات الشعبية.

وفى بداية القرن العشرين، ظهرت أعمال أحمد تيمور باشا عن الأمثال العامية، ثم الدراسات التى قام بها أحمد أمين والتى جمعها فى قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية الذى صدر عام ١٩٥٣ . ومعظم هذه الدراسات لم تصدر عن متخصصين فى علم الفولكلور والدراسات الشعبية.

(ب) فترة ما بين الحربين: فتحت مجلات الهلال والرسالة والثقافة أبوابها لأبحاث ومقالات عن الأدب والتراث الشعبى.

(جـ) منذ الحرب العالمية الثانية وحتى أوائل الخمسينيات:

ازدهرت الأبحاث والدراسات؛ فبالإضافة إلى المقالات فى المجلات سابقة الذكر وأزجال وأشعار بيرم التونسى بدأت الأبحاث الأكاديمية لكبار الأساتذة أمثال سهير القلماوى وعبدالحميد يونس وعبدالعزيز الأهوانى منذ الثلاثينيات، ومعظم هذه الدراسات تتخذ منهج التفسير الأدبى. وكذلك أعمال أحمد رشدى صالح. وعلى يد هؤلاء نشأ جيل من الباحثين فى هذا المجال.

(د) ثورة يوليو ١٩٥٢: تشهد هذه الفترة ازدهاراً حقيقياً للدراسات الشعبية نتيجة لاهتمام الدولة بالعلوم والفنون وإحياء التراث. وبدأ جيل من الأساتذة الجامعيين أمثال فؤاد حسنين وشوقى ضيف ومصطفى مشرفة يقدمون دراسات مختلفة فى المجلات والدوريات وتوالت الرسائل العلمية للماجستير والدكتوراه لأحمد مرسى ونبيلة إبراهيم وعلياء شكرى ونبيل صبحى حنا ومحمد الجوهرى وشمس الدين الحجاجى .. إلخ... وبدأ تدريس المواد الفولكلورية فى الجامعات المختلفة، وتعددت المناهج وأساليب البحث.

ثانياً: أساليب البحث ومناهجه:

كان اهتمام الباحثين منصباً فى بادئ الأمر على أصل النصوص الشفوية وانتشارها، ثم بدأ الاهتمام بالشكل (البنية والأسلوب) وبالمعنى (التفسيرات النفسية والإثنولوجية)... والوظيفة (دور الأدب الشعبى فى المجتمع).

١ - النظريات:

(أ) النظريات الكلاسيكية: (الميثولوجية والهندية والإثنوجرافية والطقوسية:

النظرية الميثولوجية: (الهندو أوربية) منذ عام ١٨١٩ أشار Vilhelm Grimm إلى تماثل الحكايات الشعبية الأوربية فيما بينها، وكذلك تشابهها مع الحكايات الفارسية والهندية مما ينشئ خطاً متوازياً بين جماعة اللغة وجماعة الفولكلور عند الشعوب الهندية والأوربية. وتناولت نظريات Max - Muller هذا الرأى فى إطار علمى؛ فبالنسبة إليه تمثل الحكايات بقايا وأساطير قديمة ولدت فى الهند ثم انتشرت وحورت مع انتشار الشعب الآرى فى آسيا وأوربا.

وفى فرنسا طبق Charles Ploix و André Lefébre نظريات Max Muller على الحكايات الشعبية الفرنسية.

النظرية الهندية: أطلقها Théodore Benfey عام ١٨٥٩ وتناولها فى فرنسا Emmanuel Cosquin . وبالنسبة إلى أصحاب هذه النظرية فإن الفابيولا والحكايات على ألسنة الحيوانات الهندية ذات أصل غربى (يونانى بصفة خاصة) فى حين أن الحكايات الخيالية أصلها هندى. ولقد سيطرت هذه النظرية على الدراسات الفولكلورية بين عامى ١٨٥٩ و ١٨٨٥ . وفى عام ١٨٩٣ حاول Joseph Bédier أن يثبت أن حكايات العصور الوسطى لم تأت من الهند ولكن أصلها فرنسى، فى حين أن Cosquin فى كتابه الحكايات الهندية والغرب (١٩٢٢) يرجعها إلى أصل هندى.

النظرية الإثنولوجية: فى عام ١٨٧٣ وضع الإنجليزى An drew Lang الخطوط العريضة لهذه النظرية. وإذا كان بالنسبة لـ Max Muller الميثية تسبق الحكايات؛ فعلى العكس من ذلك فإنه بالنسبة إلى Lang تسبق الحكاية الميثية وتولد الحكاية فى مناطق متفرقة فى آن واحد وفى ثقافات متباعدة جغرافياً ولكنها تمثل مستوى النمو الثقافى نفسه؛ أى مرحلة الطوطمية والـ animisme. ويطبق Arnold Van Gennep فى كتابه «تكوين الأساطير (١٩١٠) هذه النظرية ويعتنق وجهة نظر Lang.

النظرية الطقوسية: يفسر Paul Saint Yves الحكايات ويحلل شخصياتها على أنها ذكرى قديمة لشخصيات احتفالية فى الكثير من الطقوس الشعبية التى اندثر معظمها، ولا يعتبرها مجرد صور أو رموز.

ب) النظريات الحديثة: الماركسية - التاريخية - الجغرافية - النفسية - الإيديولوجية - نظرية الثقافة الجماهيرية أو الشعبية - ونظرية العوالم الفولكلورية.

- النظرية الماركسية: يشير العالم الروسى V. Propp فى كتابه الجذور التاريخية للحكايات الخيالية إلى أن الحكاية هى بنية فوقية ويحاول البحث فى الماضى عن المجتمعات المماثلة التى جعلت وجودها ممكنا.

- النظرية التاريخية - الجغرافية : إن مؤسسى المدرسة الفنلندية يعتقدون فى وحدة المكان الذى ولدت به الحكايات ؛ فكل حكاية نموذجية ولدت فى مكان واحد انتشرت منه إلى أماكن أخرى، وأن مقارنة الروايات المختلفة يسمح بتتبع مسارها فى الزمان والمكان. ونذكر أعمال Krohn و Anti Arne و Kurt Ranke فى هذا المجال.

- النظرية النفسية: تقترح تشابهاً بين الحلم فى عالم اللا شعور وبين الأعمال الإبداعية الفنية أو الأساطير والطقوس.

ونشأ علم الفولكلور النفسى (حيث تستخدم الدراسات النفسية علم الميثولوجيا وعلم الفولكلور بوصفهما مادة غنية للبحث والدراسة)، كما نشأ أيضاً علم النفس الإثنولوجى (الذى يدرس الصفات المتميزة للشعوب) وعلم النفس الأنثروبولوجى (الذى يدرس الأثر والتأثير المتبادل بين الإنسان والثقافة).

- النظرية الإيديولوجية: وهى تشير إلى استخدام التراث الشعبى لتدعيم مواقف إيديولوجية بذاتها؛ إن كل عمل خيالى يكون مع الحقيقة الاجتماعية والإطار المرجعى العقلى لمستمعيه علاقات معقدة.

إن التفاصيل الموجودة فى النصوص الشعبية (طعام ملابس، أعمال يومية مختلفة) تشير إلى مجتمع ريفى متواضع. ونشير هنا إلى أبحاث كل من Eugene Weber و Robert Darnton عن حكايات الفلاحين وتاريخ الريف الفرنسى. ولنا أن نتساءل أى الرؤى وأى الإيديولوجيات تنبعث من هذه النصوص الشعبية؟ هل هى تقدمية أم مرجعية؟

هـ) نظرية الثقافة الشعبية أو الجماهيرية:

من المعتقد أنه يوجد صراع دائم بين الثقافة التكنولوجية فى المدينة أو الحضر والثقافة الشعبية الريفية. ويخشى أيضاً من الأثر الضار للتكنولوجيا والحضارة الصناعية على التراث الشعبى. ويشير رشدى صالح إلى تأثير وسائل الإعلام على التراث الشعبى؛ وذلك لأنها تضم أفكاراً وعادات تتعارض مع الثقافات الموروثة.

ولقد درس Tom Burns الموضوع نفسه فى كتابه Folklore in the Mass :Television, Folklore (1969)

- نظرية العوالم الفولكلورية: تقوم هذه النظرية على أساس التفرقة بين العالمين القديم والحديث فعلى سبيل المثال نجد أن آثار كل من الاستعمار الداخلى والخارجى على القارتين الأمريكيتين تتضافر وتمتزج؛ فهناك التقاليد والعادات الخاصة بالسكان الأصليين وبالأيدى العاملة الإفريقية التى جلبها المستعمر، وكذلك تراث المستعمرين الأوروبيين الذين جلبوه معهم؛ فكل ذلك خليط يمزج العالم القديم بالجديد.

٢ - أساليب التحليل ومناهج البحث المختلفة:

أ - التحليل المورفولوجى: يعتقد Propp أن أية دراسة للحكاية يجب أن تتضمن تحليلاً مورفولوجياً؛ لذلك حلل مائة حكاية خيالية روسية وصنفها وفقاً لبنيتها، وليس وفقاً لمواضيعها، ولقد ظهر كتابه Morphologie du conte عام ١٩٢٨ وترجم إلى الفرنسية عام ١٩٦٥.

أما عالم الفولكلور الأمريكى Alain Dundes فلقد حاول تطبيق منهج Propp على مجموعة من الحكايات الأمريكية والهندية فى كتابه Morphology of the North Americain Indian folktales

ولقد عاب Claude Bremond على Propp أنه اقتصر على معايير تختص بالمعنى فقط، كما عاب على Dundes أنه يبرز وجهة نظر البطل، وحاول بعد ذلك أن يضع نموذجاً يسمح بتحليل وتصنيف الحكايات الخيالية وفقاً لمعايير شكلية بحتة. أما Greeimas فلقد راجع نظرية propp ووضع رؤيته الخاصة في كتابه (Sémantique Struct urale 1966 وينتهج Claude Lévi-Strauss منهجاً يختلف عن منهج كل من Propp و Greimas؛ فالنصوص تقرأ بطريقة أفقية بوصفها مجموعة من الأحداث المتتابعة.

ب) **التحليل النفسي**: يعد التراث الشعبي مادة خصبة للتحليل النفسي ونستطيع أن نميز عدة مناهج بحثية:

- **المنهج الإكلينيكي** الذي يعتمد على التشخيص والعلاج النفسي للمرضى كمنهج Freud.

- **المنهج النظري**: الذي يرتكز على الدراسة النفسية التي تطبق نظرياتها من خلال أمثلة ملموسة لمظاهر ثقافية: الأحلام أو الفن أو الفولكلور. ونجد مثالاً لذلك في الدراسة التي قدمها Freud بعنوان Le motif des trois coffrets الذي يدرس الاختيار الذي قام به الرجل بين ثلاث نساء (الأم، الرفيقة، الموت).

منهج تحليل النصوص textanalytique:

ويرتكز على دراسة الحكايات الشعبية ويحاول أن يوضح معانيها الخفية من خلال نظريات علم النفس.

إن إشارات Freud للفولكلور كثيرة ومتنوعة وتعتمد أساساً على المنهج النظري أكثر من اعتمادها على تحليل النصوص. ولقد ترك لتلاميذه أمثال Otto Rank و Karl Abrahams و Franz Ricklin مهمة التعمق في هذه النظرية وتطبيقها.

أما Jung فلقد أفاد كثيراً من معارفه عن الأديان والأساطير في نظرياته للتحليل النفسي. إن اللا شعور الجماعي بالنسبة لـ Jung قد تأثر بالتجارب الإنسانية القديمة التي ظلت موجودة على شكل بقايا أو آثار لا شعورية في التجارب الشخصية؛ فاللا شعور الجماعي يتضمن معتقدات وتمثيلات مشتركة للجماعة التي ينتمي إليها الفرد.

ويدافع Bruno Bettelheim عن الحكايات الشعبية والخيالية، ويبرز أهميتها في النمو النفسي للطفل وذلك في كتابه الممتع: Psychanalyse des Contes de Fées 1976. وإذا كان Freud ومريدوه الأوائل قد ركزوا اهتمامهم على التشابه بين الحكاية والحلم والميثية فإن Bettelheim على العكس من ذلك يؤكد اختلافهم: فالحلم يهرب من سيطرة الشعور؛ فهو نتاج توتر نفسي، أما الحكاية فتسمح بوضع الحلول المناسبة للنزاع وتثري الطفل على جميع المستويات النفسية. والميثية عكس الحكاية التي بطلها شخص نموذجي متفرد ولها نهاية مأساوية ونظرة متشائمة.

جـ) **تحليل المعنى**: لقد أضاف عالم السيميوطيقا Greimas إلى الأبحاث الخاصة بالمعنى اتجاهاً جديداً فمعظم الدراسات تنبثق من أبحاثه عن البنية الأساسية للمعنى، وهو يميز في كل نص بين ثلاثة مستويات: المعنى والسرد والأسلوب. ومن بين من انتهجوا نهج Greimas نذكر على سبيل المثال Joseph Courtés وأطروحته التي ناقشها عام ١٩٨٣ في باريس بعنوان Motif en ethnolittérature, Essai d'anthroplogie semiotique وهناك بعض الاتجاهات السائدة في الأبحاث الحالية فتعطي أهمية للنصوص في حد ذاتها التي تفحص وفقاً لأسلوب متعدد المناهج يحاول أن يجمع بين أساليب منهجية مختلفة ومتنوعة.

أما بالنسبة إلى الشعر الشعبي فإن وضع أسلوب أو منهج موحد يطبق عليه يبدو شيئاً صعباً؛ فالمناهج تتعدد وتختلف. ولنستعرض سريعاً الأبحاث الحالية في مجال الشعر الشعبي ونحاول تحديد مستقبله.

ثالثاً: الشعر الشعبي بين الدراسات الحالية والرؤى المستقبلية.

مما لا شك فيه أن الشعر أو الغناء الشعبي هما إبداع تلقائي، وهما صدى لما يحدث في نفوس الأشخاص وعرض لتحولاتهم العقلية والتطور الاجتماعي والتاريخي لمجتمعهم. وإذا كان الشعر الشعبي يستخدم لغة الشعر المكتوب نفسها والقواعد النحوية نفسها، والمفردات نفسها إلا أن استراتيجيات التعبير ليست واحدة.

ولا يوجد عمل أدبي يجمع النصوص العربية أو الفرنسية ويصور هذا الشعر الشعبي على المستوى القومي؛ ولكن هناك بعض الأعمال المتفرقة:

فـ Claude Roy جمع في كتابه Trésor de la poésie populaire(١٩٥٤) الأشعار الشعبية والجزء الرابع عشر من مكتبة الشعر مخصص للشعر الشعبي (١٩٩٢)، وهناك أيضاً الكثير من النصوص التي جمعها الباحثون وقاموا بنشرها في مجلة الفنون الشعبية. كما جمع عبدالرحمن الأبنودي السيرة الهلالية. وقد تزايدت في السنوات الأخيرة الدراسات حول الأغنية الشعبية أو الشعر الشعبي في مصر مثل دراسات أحمد

مرسى ونبيلة إبراهيم وحسين نصار وصفوت كمال إلى آخره. كما تزايدت الدراسات فى كل من ألمانيا وأمريكا وانجلترا نذكر منها على سبيل المثال أبحاث كل من David. E. و M. Curshmann و Ruth وP. Kiparsky ولكن الشعر الشعبى الفرنسى لا توجد تقريباً دراسات متوسعة له باستثناء كتاب Poul Zumthor, Introduction a'la Poésie Orale. (1983).

وتتعدد مناهج البحث والتحليل فالبعض يدرس الشفوية والأسلوب الشفهى: فيؤكد J.Merer الوحدة اللغوية للشعر الشعبى ويدرس Dorson دور الراوى أو المنشد الشعبى وأهميته. ولقد بدأ هذه الدراسات عن الشفوية الباحثون الأمريكيون ثم أكملها الفولكلوريون أمثال Milman,Albert land و David Bynum و Pary وحاول هذا الأخير تحليل الأسلوب الشعبى لملاحم هوميروس معتمداً على تسجيلات كثيرة لهذه النصوص.

أما James Jones فيشير فى كتابه

Common place and memorization in the oral tradition of the english & scottish popular b allads (1971).

إلى دور الذاكرة والراوى الشعبى الذى يحاول أن يبرز ثراء نصه فيضيف إليه ويحذف ويكتب. أو كتاب Walter. J. ong الذى ترجمه حسن البنا عز الدين عن الشفوية والكتابية.

أما البعض الآخر فيعتمد على الدراسات المقارنة مثل أعمال Richamond. W.Edison والأمريكى Alan Lomax.

وتتعدد الدراسات وتتنوع المناهج، ولكن تبقى الملاحم أكثر الأنواع الشفوية التى يتم دراستها، ونذكر أعمال كل من M.Pary و A. B. Lord و R. M. Pidal و M. Boura الذى درس الملاحم فى كتابه Heroic poetry وكذلك الفرنسى Daniel Modelénat الذى يدرس الملاحم فى كتابه (١٩٨٦) Lepopée وعباراتها وتكوينها وشخصياتها ومواضيعها، ويميزها عن الأنواع الأخرى من تراجيديا ورواية وحكاية وميثية. كما يدرس ميلادها وتطورها واندثارها. وفى مصر تتنوع الدراسات الخاصة بالملاحم ونذكر على سبيل المثال أحمد عثمان ومحمود ذهنى وفاروق خورشيد وأحمد شمس الدين الحجاجى وعبدالحميد يونس ومحمد رجب النجار إلى آخره.

وقد نجد دراسات عامة عن الملاحم ككتاب. A. Willem, Lpopée, ses lois, son histoire (١٩٢٧) وكتاب C.M. Boura Chant et poésie des peuples Primitifs (1966).

أو كتاب Z. rychner ,J. Rychner chanson de geste essai sur l'art épique des jongleurs (١٩٥٥).

وهكذا يجذب الأدب الشعبى اهتمام الباحثين فبعضهم يدرس الشكل والبنية والبعض الآخر يدرس المواضيع والتيمات أو علاقة الراوى بالمستمع. ولكن يبقى تساؤل مهم: ما هو مستقبل هذه النصوص الشعبية؟ وكيف يمكن الحفاظ على هذا التراث الشعبى؟

يعد التراث الشعبى عنصراً وثيق الصلة بالفكر الإنسانى وبحياة وسلوكيات الإنسان. إن الحضارة التكنولوجية تبتعد عن عالم الخيال من أساطير وملاحم وبطولات خارقة، وعلى الأدب الشعبى أن يناضل ليعيش فى عالم الكمبيوتر والإنترنت والتفوق العلمى، ويتحقق ذلك بالخطوات التالية:

- إقامة توازن بين ما يفرضه التقدم العلمى وضرورة الحفاظ على تراثنا الثقافى.

- الاستعانة بالتقدم العلمى فى حفظ النصوص الشعبية واستخدام مختلف الوسائل السمعية والبصرية، فيعيش النص الشعبى فى الحاضر ونؤمن له مستقبله.

- زيادة عدد الدراسات، والتعاون بين الباحثين.

- الحفاظ على التراث الشعبى كما هو دون تعديل أو تغيير عن طريق الكتابة.

- تدرس الفنون الشعبية فى كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

وهكذا نرى أنه فى الوقت الذى اندثرت فيه هذه النصوص الشعبية بوصفها ممارسة اجتماعية، زاد اهتمام الباحثين بها باعتبارها موضوعاً للدراسة، وتصبح هذه الدراسات المتزايدة مليئة بالوعود الطيبة لمستقبل أكثر إشراقاً.

ياطالع الشجرة

د. صــــابر العــــادلى

توطئة :

ثمة أغنية فولكلورية يترنم بها الأطفال المصاروة وهم منغمسون فى إيقاع حركى يبدو مألوفاً، منتظماً، متعارفاً عليه، وتبدو كلمات الأغنية شأنها شأن كل الأغانى التى يؤديها الأطفال تبدو ـ للوهلة الأولى ـ غاية فى البساطة، غنية بالخيال ولعلها مغرقة فى الرمزية:

ياطالع السجرة
هات لِى معاك بءرة
تحْلب وِ تسئينى
بالمعلءة الصينى
والمعلءة إنكسرت
يا مين يربّينى
دخلت بيت الله
لءيت رسول الله
بيزغَط فِى حمَام أخضر
يارِتْنى أنا دءتُه

جاء يوم طيرت فيه الآفاق ذكر «ياطالع الشجرة» بين المثقفين والأدباء وغيرهم من المهتمين الذين يتغنون بها ولكن لتصبح «ياطالع الشجرة»، وياللعجب، شاهداً على تضمن المأثور الشعبى المصرى لـ «اللامعقول».

والحكاية أن مصر ـ قطاع الثقافة الرسمى ـ شهدت حملة تثقيفية غايتها التعريف بالمسرح العالمى المعاصر آنذاك، أى فى أوائل الستينيات، وقد تركز الاهتمام على الاتجاهات والمدارس التى اتصفت بالحداثة إذ ذاك مثل : اللامعقول،

والعبثي واللامسرحي وغيره. وقد شارك المبرزون من أدباء مصر ومفكريها وقتها بالجهد الفكرى والمبحثى عبر القنوات التقليدية مثل الإذاعة والتلفزيون وتنظيم المحاضرات والندوات وبالنشر أيضاً.

ولقد بلغت الموجة إياها ذراها بإصدار توفيق الحكيم «ياطالع الشجرة». والمعروف أن الحكيم كان مهموماً إبان هذه الفترة، بل ومن قبلها بعقدين من الزمان على الأقل، بقضية البحث عن القالب، أى الشكل المسرحي الموائم لمسرح مصرى معاصر، بقصد تأصيل الفن المسرحي فى الثقافة المصرية المعاصرة. وبالطبع ما كان لتوجه مثل هذا أن يغفل روافد التراث الشعبى المصرى.

«إلى أن كان عام ١٩٦٢ حيث كانت محاولة أخرى لربط بعض ملامحنا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر فى «يا طالع الشجرة» وكان تساؤلى فيها هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمى عن طريق فننا وتراثنا الشعبى» (الحكيم ص١٠).

والآن وقد مضى على الوقائع السالفة ما يزيد على ثلاثين عاماً، واستجد على ساحتى الأدب الرسمى والمأثور الشعبى ما استجد، وربما لف النسيان القضية برمتها، فالحق أقول إننى ومن يومها بت وفى نفسى شئ من «يا طالع الشجرة»، ذلك أننى صعب على ما لم يستحل القبول أو الاكتفاء بما ذهب إليه الحكيم عند استنطاقه للنص واتخاذه أنموذجاً للامعقول «المسرحى». ومن يومها كان يعاودنى الهاجس بأن وراء الأكمة ما وراءها، وأن القضية ليست قضية المعقول واللامعقول - بقرة فوق الشجرة - ولا حتى عصفور كما حاول المؤلف الشعبى المجهول فى تنويعة جد ركيكة:

يا طالع

ع الشجرة هات

عصفورة

وسبع قمحات

والأرنب

فى العشة مات

والعسكر

واقف طابور

وهذا النص كما نرى يسعى وقد ابتعد مبدعه زمانياً عن جذور نصنا - يسعى إلى إضفاء المنطقية على نصه مستبدلا بالبقرة عصفورة!!

وأظن أنه - أخيراً - أصبح فى مقدورى أن أقدم التفسير الحقيقى مدعوماً بأدلة لها اعتبارها. وإذا وفقنا لذلك فإننا سنلقى حينئذ بضوء جديد على نظرية Survivales أو ما تعارف عليه الباحثون المصريون بالكلمات: الرواسب - البقايا - مخلفات الماضى، والتى أقترح هنا استخدام كلمة «أوابد» بدلاً من المرادفات العربية للمصطلح الإنجليزى.

وأشدد هنا على أننى لا أنازع أحداً حقه فى استلهام المأثور الشعبى ولا ناقة لنا ولا جمل فى دحض رؤية الحكيم؛ ولكننا نرى أنه لزام علينا التنبيه إلى المخاطر الناجمة عن ذلك المنحى الأنانى، نقصد الإتيان بالغريب والطريف والمدوى استجلاباً للشهرة، إن ذلك يؤدى إلى مظنة أن الفولكلور مرادف للطرافة والسذاجة ويوجه مسيرة البحث توجيهاً خاطئاً، إن لم يصرف النظر عنها استهانة.

الفرضية

إن أغنية «يا طالع الشجرة» - فيما نرى - ما هى إلا تجريد بالغ الرقى، وتجسيد لعقيدة ترسخت فى وجدان سكان الوادى من المصريين منذ ما قبل الأسرات، وبمعنى أدق منذ سطوع عبادة الإلاهة «حتحور» الأم الكبرى «Magna matar»، مرضعة الإله «حوروس» وكل الفراعين فى الحياة والممات وسيدة شجرة الجميز. ونستطيع أن نغامر بالزعم بأننا إزاء الأوابد من تقديس المصريين القدامى للبقر التى أصبحت الإلاهة حتحور رمزاً أو معادلاً موضوعياً لها كما يقال فى لغة الأدب، وفى الوقت نفسه يفصح النص عن تقديس المصريين القدامى والمعاصرين للأشجار. والأغنية كما سنرى هى الوسيط «Medium» الذى تمكنت من خلاله عقيدة وثنية من الاستمرار - متخفية - مع عقيدة عارمة القوة صارمة التوحيد، نقصد الإسلام. وغايتنا الآن دعم فرضيتنا. وإذا قدر لنا فى ذلك أى نجاح فإننا نكون قد ألقينا ببعض الضوء على دور الفولكلور فى تأمين الاستمرارية لعقائد مر على نشأتها زمان طويل ولم تقدر عقائد جديدة على اقتلاعها أو طمسها، لأن العقائد القديمة كانت هى الأصول، أو كما يقول لويس عوض: «بضاعتنا ردت إلينا».

كما قد يتسنى لنا أن نكشف عن بعض من آليات الاستجابة لدى المصريين خلال عمليات الاحتكاك والتغيير

الثقافى. ويكون فى مقدورنا تفسير الواقع الدينى المصرى الراهن الثنائى القطب، الشعبى والرسمى وعلاقتهما ببعضهما، وفى النهاية سنقدم محاولة للقراءة فى جماليات النص، أو لترنيمة ظاهرها الفرح وباطنها موجع إلى حد الأسى والانكسار.

المعطيات

ميثولوجيا الأشجار

«وأنبت الرب الإله من الأرض كل شجرة حسنة المنظر وطيبة المأكل» التكوين: ٢ : ٩ .

إن النص يتغنى بشجرة ويتستر على اسمها، احتراماً أو مهابة أو لأن الجماعة تعرف هوية الشجرة، وقد يكون الاسم أسقط لمقتضيات الأداء، وينطبق على البقرة ما ينطبق على الشجرة من عدم التعيين. ومهما تكن البقرة أو الشجرة فهما «موتيف» متوائم بعكس الظاهر، غير المعقول. كلاهما مثلنا فى مرحلة مبهمة وطويلة من التطور الإنسانى أماً للإنسان بالمعنى الحقيقى والمجازى أيضاً.

فى هذا المقام لا نريد - ولا نحن بقادرين - تفصيل العلاقة التى لا تنفصم بين الإنسان والأشجار فذلك أمر تنوء به الموسوعات، لكننا نريد هنا تحديد بعض الأطر لهذه العلاقة، خاصة الدور الأمومى الذى تلعبه الأشجار فى حياة الإنسان وحتى فى أفكاره وتصوراته. ولا أدل على ذلك من وعى الإنسان بتعويله على الأشجار من إضفاء القداسة عليها، فنحن جميعاً، بصرف النظر عن درجة ثقافتنا وعقائدنا الدينية نحمل من بقايا «أوابد» تقديس الأشجار شيئاً. فكثيرون منا يعاتبون صغارهم وكبارهم عند التجرؤ على شجرة بالإيذاء قائلين: ألا تسمعها تبكى؟! نقصد الشجرة. ونضيف: إن لها روحاً مثلك. وما من فلاح لا يعتقد بأن حرق الأخضر حرام، وحتى احتطاب بعض أنواع الشجر حرام وكذا برنارد شو - وهو ليس من العامة بالتأكيد - قد رد فيما يحكى على بعض ضيفانه المستغربين خلو بيته من الأزهار قائلاً: «إننى أحب الأطفال أيضاً لكننى لم أقطع رأس طفل لأزين بها بيتى»، كما أن فريزر قد عنون أشهر مؤلفاته «الغصن الذهبى».

إن تصورنا لعالم بدون أشجار لهى فكرة جد مقبضة، إنها الأرض اليباب. فالأشجار هى رئة العالم وأنفاسه، قوت الإنسان والحيوان والطير، وهى الماء إن عز . هى الداران: دار الحياة وفرشها - دار الممات بتوابيتها. وإنه لجدير بالتأمل ما تعمد إليه بعض الشعوب الإفريقية عندما تسجى موتاها على أفرع الشجر حتى التحلل، ثم يجمعون عظامها ويلفونها فى لحاء الشجر ويحملونها إلى أكواخهم حيث يبكون على موتاهم لفترة، وبعدها تعاد العظام من جديد إلى مواضعها على أفرع الشجر وتترك حتى تبلى (فريزر: الفولكلور، ج٢ ص١٢١). ألا يبدو لنا أنهم يعيدون ميتهم من جديد إلى الأم الأصل بعد أن انفصل عنها بنزوله من عليها فى طور تطوره العظيم. والكثيرون منا مولعون بحفر أسمائهم على جذوع الأشجار العتيقة. ولم تهب الأشجار المأكل والمشرب وتوفر المأوى فحسب، بل قدمت الكساء والكفن لحاءً وكتاناً وقطناً. وعند المرض قدمت الدواء، كل دواء. ولم تبخل بالأطايب من متع الحياة: تبغ وشاى وبن وعطر وبخور وصندل وعلك وفاخر الأبنوس حتى المطاط والفلين والأصباغ. وبها اتقى الإنسان العاصفة والسيل ونجا من الطوفان. وحتى عصير الآلهة وشراب القديسين جادت به الكرمة.

«فقالت الأشجار للكرمة: تعالى واملكى علينا، فقالت الكرمة لها: أأترك مسطارى الذى يفرح الله والناس»

«وأذهب لكى أملك على الأشجار»	القضاة: ٩ :١٢
«قال أحدهما إنى أرانى أعصر خمرا»	يوسف ٣٦
«أما أحدكما فيسقى ربه خمرا»	يوسف ٤١

حتى النار وهى إحدى أعظم مكتشفات الإنسان وقودها الأخشاب والحطب.

ولقد رأى الإنسان فى الأشجار العديد من متوازيات الاستمرار والخلود، فهى الزمان العائد المتكرر الحولى، زمان الفصول. فالأشجار تتحدى الفناء وتقهر الموت، تعرف البعث والقيام فتغير جلدها كل عام، تدب فيها الحياة بعد موت الشتاء، حبلى ومزهرة يجرى فيها نسغ الحياة وتشكل المتوالية الخالدة: البذرة - الثمرة.

ومهيبة هى ورائعة عندما تضرب بجذورها فى الأعماق، سامقة بتيجانها إلى أعناق السماء، ممتدة فى كل اتجاه لكأنها تجسيد للمعمورة وهى فى هذه المرة تجسيد للمكان الحسى.

يانخلتين فى العلالى

يابلحهم دوى

(من الفولكلور المصرى)

مع الأقبية والكهوف ألهمت الأشجار الإنسان أشكال المعابد ولما لا وهى المعبد والمعبود - أصل كلمة معبد فى الألمانية من

جذر «شجرة». إن كل أعمدة المعابد لهى أشجار، فى مصر على أجذاع النخيل قامت المعابد الفرعونية، ومن «روب الغابات المتعانقة قممها استلهم الإنسان الطراز القوطى. فى رائعة النهار تبعث على الخوف والرهبة وفى غبشة الليل تبث الوحشة. تعانق النسيم راقصة فى وقار جليل مستثيرة فى النفس الفرح الوديع.

سمعت فى شطك الجميل

ماقالت الريح للنخيل

(على محمود طه: الجندول)

عريسها زين ياحبيبى

من فوق شواشى الشجر

لاسمع نغم ياحبيبى

من فوق شواشى الشجر

(من أغانى العرس)

والأشجار هى تقاويم (جمع تقويم) شعوب الفطرة. من أطوارها يعرفون مواعيد الغرس والجنى، وموعد عودة الطيور المهاجرة، ومتى تتبايض الأسماك وتهب العواصف ويهطل المطر وتفيض الأنهار بالمياه. كما ألهمت الأشجار الإنسان الصور الرقيقة والحزينة فى الآن نفسه. من غليظ القلب هذا؟ لم تهتز منه أوتار القلب لمرأى الصفصافة، «أم الشعور»، «الست الحزينة»، وقد مالت حانية على الجداول تسح الدمع فيها وتضفر شعرها:

ياسيسبان مزروع جوه ماجور

عود القنا لا أعوج ولا مكسور

ياسيسبان مزروع فى جنينة

طولك مليح وقوامك زينة

(من البكائيات المصرية - جمع حفنى عبد العليم)

وليست الأشجار دوماً وديعة ولا مأمونة فعندما تثور وتضطرب تزأر مولولة فى وحشة موجعة، مزفزفة وقد تناوحتها العواصف، تكاد تقتلع الأرض مغادرة مرابطها تنبئ بالموت. تتحدى الصاعقة واقفة لا تميل وقد تسلخ جلدها وظهر منه العظم. عندما تموت، تموت معها أمومتها ويهلك حتى اللائذ بحماها.

الأشجار تموت واقفة

(بروست)

ولا يبقى لنا إلا التعرض للقصة العريقة، إحدى معالم الفكر اليهودى ووريثه المسيحى والتى لا يغفل القرآن تناولها، القصة التى تسعى جاهدة لتفسير سر الفناء الإنسانى وتفشل، توقر المعرفة الإنسانية وتشكك فيها. فلئن كانت الأشجار كالطبيعة، ليست خيراً خالصاً، فإن التطور الإنسانى فى أية جماعة كان دوماً مرتهناً بقدرة هذه الجماعة على التأثير فى البيئة المحيطة. على أنه منذ شقشق فجر البشرية، عرف الإنسان الكثير مما يجلب الموت واستخدمه أيضاً. لكنه لم ينتصر على الموت فهو لم يعرف بعد نكهته وإن ذاقه فمذاق الحنظل. إن قيمة الرواية التوراتية ليس فى قداستها - ليس كل ما هو دينى مقدس - ولا لكونها كتابية (واردة فى الكتب المقدسة) بل لذيوعها وتقبل العامة الواسع لها فى الشرق الأوسط وكل العالم المسيحى. ربما لسذاجتها واقترابها المتدنى من العقلية الشعبية بتلك الهيئة البشرية التى يظهر عليها الإله وخلقه.

وأصل الحكاية أن فى الجنة شجرتين، شجرة الحياة فى وسطها وكذا شجرة معرفة الخير والشر. ويبدو الإله فى الرواية كريماً وصدوقاً مع صنيعته، وأفضل خلقه، «وأوصى الرب الإله آدم قائلاً: من جميع أشجار الجنة تأكل أكلاً. وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها» (التكوين: ٢: ١٦ - ١٧).

ويبدو أن إغراء حواء أو الحية كان أوقع من تحريم الرب على أبينا البئيس «لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا» فقالت الحية: لن تموتا» (التكوين: ٣: ٤ - ٥).

لكن آدم سرعان ما تنصل وحاجج الرب المتسائل ملقياً التبعة عليه أولاً ثم على المرأة ثانياً، بينما تنصلت الأخيرة بتحميل الحية الوزر «فقال آدم: المرأة التى جعلتها معى هى التى أعطتنى من الشجرة فأكلت. فقال الرب الإله للمرأة: ما هذا الذى فعلت؟ فقالت المرأة: الحية غرتنى فأكلت» (التكوين: ٣: ١٢ - ١٧ - ١٤).

«قال الرب الإله هو ذا الإنسان قد صار واحداً منا عارفاً الخير والشر، والآن لعله يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة ويأكل ويحيا إلى الأبد» (التكوين: ٣: ٢٢): (انظر: قراءة فريزر للقصة التوراتية ومتوازياتها لدى شعوب أخرى: الفولكلور: ج١ ؛ ص٤٧ وما بعده).

وهكذا بسبب شجرة أو ثمرتها حكم علينا بالشقاء والفناء. أما الرواية القرآنية فتستبدل الحية بالشيطان: «فوسوس إليه

الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لا يَبْلَى» (طـه:١٢٠) «فَأَكَلا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى». (طه: ١٢١).

وإن كانت الكتب المقدسة لم تعين الشجرة المحرمة، فإن الشاعر ميلتون يرى فى فردوسه أنها التفاحة، وحذا حذوه بيرون فى دون جوان. ولا نغفل هنا الميل العام لدى الشعبيين للاعتقاد بأن ستر العورة للمرة الأولى كان بأوراق التين، وفى الشمال الإفريقى كله ما يزال يوجد الكثير من الملصقات الملونة التى تصور الواقعة إياها، ولا غرو فإن شجرة التين استزرعت من أكثر من خمسة آلاف سنة فى المنطقة. وفضلاً عن طيب ثمرها فإنه إذا ما جرحت نزفت سائلاً أشبه باللبن لوناً وقواماً والذى ربما أدى إلى ارتباطها بمفهوم الأمومة عند شعوب المنطقة. إن مفهوم الأمومة، منذ العهود البائدة يتجسد أول ما يتجسد فى أم مرضعة، لكن ما يلفت النظر حقاً هو أن الإرث الإنسانى الفنى يحفظ لنا العديد من أشكال الأمومة فى هيئة نسوة يفضن بالخصوبة؛ وخاصة صدورهن ولكنهن يظهرن بدون أطفال، وفى أشكال كهذه، فإن لبن المرأة يصبح تجسيداً للأمومة بحق، وهكذا فإن الأم الكبرى يعبر عنها بشجرة مدرة للبن، كما نلاحظ فى أشجار مثل التين والجميز وغيرهما.

مما سبق يبدو جلياً الدور المتعاظم الذى لعبته الأشجار فى المفاهيم والأفكار والتصورات الإنسانية: شجرة الحياة، شجرة الخلد، شجرة المعرفة، شجرة الوليد، شجرة العائلة. وحتى تمثيل البنيات الهيكلية للمؤسسات الهائلة فى عصرنا يتجرد فى تفرعات «شجرة». وباكتشاف الإنسان، ومن العهود السحيقة، أن الأشجار مثله مؤنثة ومذكرة واضطلاعه بعمليات التخصيب قد قرب من مفهوم أمومة الأشجار إليه، وثمة وقائع وشواهد - مثيرة للعجب - تجسد هذه العلاقة الحميمة. وبحسب فريزر فما زالت عادات الزواج الفعلى بين الإنسان والأشجار فى الهند وبلاد الشرق (Fraser: The Golden Bough 10).

كما أن زواجاً رمزياً يتم بين الأشجار وبعضها يتولاه الإنسان؛ وذلك بربط أفرع أنواع منها ببعضها البعض. وما زالت هذه العادة معروفة شرقى المجر على الحدود المجرية الرومانية.

الساميون وتقديس الأشجار

لا ريب أن النخلة كانت سيدة الأشجار بحق فى كل الشرق القديم بابل وشبه الجزيرة العربية وفينيقيا وكذلك فى مصر حيث حظت بمكانة رفيعة باعتبارها مصدر القوت الأساسى وأصل كل المشغولات التى عرفت حينها، وفضلاً عن ذلك فقد كانت رمزاً للزمان والسنة، ومن ناحية ميثولوجية صرفة فهى بخضرتها الدائمة أصبحت رمزاً للحياة المتجددة، وحظت بالتقدير (عثمان خيرت: صفحات ١٥ - ٢٥). واكتسبت مكانة خاصة باعتبارها شجرة الأمومة والميلاد، فالفينيقيون ينتسبون إلى النخلة Phoenixdactilfera واسمهم فى صورته اللاتينية Punnics، بمعنى «بونى» أو فينيقى والبونيون هم فينيقيو قرطاجة أيام هانيبال. ومن معانى الكلمة أيضاً فى اللاتينية «أحمر أرجوانى» أى فاقع. ومن المحتمل أن كلمة «جملكة» العامية المصرية فى رأى من الاسم نفسه. ويرى لويس عوض أن صيغة «بانيقا - بينيقا» التى ترد فى الشعر الجاهلى بمعنى عنقاء أى الطائر الأسطورى من الاسم نفسه. ويقال إن هذا الطائر يعيش خمسمائة أو ألف عام. والذى عندما يدنو أجله يطير إلى الشرق حيث معبد هيليوبولس وفى طريقه يجمع كل طيوب بلاد العرب وأعشابها الزكية فى مخالبه ويصنع منها عشه وفراش موته، وقبل أن يموت يغمس جناحه ثلاثاً فى البركة المقدسة ويسبح إلى الشمس المشرقة ثم يرقد فى عشه وترتفع حرارة جسده حتى يشتعل من تلقاء نفسه ويتحول إلى رماد وما يلبث أن تخرج منه شرنقة تتفتح بطورها عن عنقاء؛ وهكذا فالعنقاء هى الطائر الوحيد الذى يلد نفسه. ويرى لويس عوض أيضاً أن «عنقاء» مشتق من المصرية القديمة «با عنخ» أى مفتاح الحياة وهو رمز الروح ورمز الإنسان. وعنخ ANS فى اللاتينية هى جذر كلمة «إنس» وربما جذر «تونس» اليونانية بمعنى نفس (لويس عوض: ٣٨٤).

ومن حقنا أن نفترض أنه من غير المستبعد أن كلمة «نسر» التى ترد فى المزامير غير دقيقة «فيتجدد مثل نسر شبابك» (المزامير: ١٠٣: ٥). وأن النسر هنا العنقاء (المصرية).

ويرتبط مفهوم «أمومة النخلة» بالعبرانيين فإن Tamaca الأم الكبرى تدل على الشعب اليهودى وتعنى تمر النخيل، وثمرة فى العربية هى حمل الشجر، ومعنى الأمومة ليس خافياً.

وفيما يتعلق بعرب الجاهلية، فإن المصادر التى وصلتنا يعتريها التشوش والتضارب وتفتقد الروح النقدية، ومع ذلك فإنها تتفق على تقديس العرب للأشجار بل وتعبدهم لها. والقرآن وهو مصدر لم يتعرض للتحوير ولا كتبه حواريون يذكر آلهة ثلاث: «أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى» (النجم:٢٠). والظاهر أن هذا الثالوث كان وثيق الصلة ببعضه. ويذكر ابن الكلبى أن اللات كانت أعظم أصنام

قريش. وكانوا يطوفون بالكعبة مرددين: «واللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى، فإنهن الغرانيق العلا، وإن شفاعتهن لترتجى». وكانت قريش تخص العزى دون غيرها بالزيارة والهدية، ويزعمون أن النبى «صلعم» قد أهدى وهو على دين قومه لها شاة عفراء. رأينا أن المصادر تربط بين الحرم (المكان) والشجر الموجود به، ولا نعرف يقيناً هل انسحبت قداسة الحرم على ما يضم من شجر أو ثمر أم أن الشجر كان مقدساً بذاته. وتذكر الروايات أن أهل مكة كانوا يهابون حتى فى الإسلام قطع شجر الحرم وحتى قطع كل شجرة دخلت من أرض الحرم فى دور أهل مكة، كما أن عمر، ثانى الخلفاء، لما قطع دوحة كانت فى دار أسد بن عبد العزى فداها ببقرة. ويذكر أيضاً أن عبد الله بن الزبير حين ابتنى دورا ب «القعيقعان» ترخص فى قطع شجر الحرم للبنيان وجعل دية كل شجرة بقرة (جواد على ومصادره، ج٦ صفحات ٢٢٧ - ٢٤٩).

ولعل أبرز ما وصل إلينا من معلومات عن عبادة الأشجار هى تلك التى تتحدث عن «نخلة نجران» وهى نخلة عظيمة كان أهل البلد يعبدونها، ولها عيد فى كل سنة، فإذا كان ذلك العيد علقوا عليها كل ثوب حسن وجدوه وحلى النساء، وخرجوا إليها يوماً وعكفوا عليها يوماً. (البلدان ج ٨ مادة نجران). أما «ذات أنواط» فهى شجرة كانت بالقرب من مكة، وكانت الجاهلية تأتيها كل سنة تعظيماً لها فتعلق عليها أسلحتها وتذبح عندها، وذكر أنهم كانوا إذا حجوا يعلقون أرديتهم عليها ويدخلون الحرم بغير أردية، تعظيماً للبيت. (البلدان: مادة أنواط). والتصور العام أن العزى كانت أنثى ولها ابنتان لعلهما اللات ومناة. (انظر جواد على: المصدر السابق صفحات ٢٣٨ - ٢٤٠).

وفى رأينا أن خلع العرب ملابسهم وتعليقها على الأشجار وتقليدها سيوفهم وحلى نسائهم وغيرها، هو نوع من ممارسة السحر التشاكلى، ويمكننا القول إنه يستهدف تبادل الجلد الآدمى الفانى بلحاء الشجر المتجدد (قارن هذا بالشيخة خضرة التى سنتحدث عنها فيما بعد). ويدعم فرضيتنا هذه أنه ما زال بعض الأهالى فى غينيا الجديدة وبعض جزر الهند الصينية وغيرها يعتقدون أنه يمكنهم استدامة حياتهم بتغيير جلودهم (تشبهاً بالحية). كما أن دفن موتاهم فى ظل شجرة معينة تعيد إليهم الحياة بعد فترة .

ومن المهم بمكان أن نأخذ فى حسابنا اتخاذ العرب من لحاء شجر مكة قلائد لتوفر لهم الحماية كتمائم. فيقيم الرجل بمكان إذا انقضت الأشهر الحرم فإذا أراد أن يرجع إلى أهله قلد نفسه وناقته من لحاء الشجر فيأمن حتى يأتى أهله. (جواد على: المصدر نفسه، ص٢٢٦). وهذا اللحاء رمز لجلد متجدد.

ألم تقتلا الحرجين إذ أعودا

كما يمران بالأيدى اللحاء المضفر

(المصدر السابق، ص٤٤٠)

ولا يغيب عن بالنا أن المصريين ما زالوا يمارسون الاحتفال بـ «حد الزعف» (أحد السعف أى عيد الشعانين) حتى يومنا هذا. ويضفرون من أجود أنواع الخوص قلائد لأنفسهم وذويهم. (لمزيد من التفاصيل انظر عثمان خيرت: نخيل البلح، ص١٥ وما بعده).

ولا ننسى أن الميلاد الأسطورى للمسيح تم عند جذع نخلة: «فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة» (مريم:٢٣)، كما أن العذراء الأم المقدسة كان طعامها هو الرطب (مريم:٢٥). وكثير من المنمنمات الشرقية المسيحية تصور هى الأخرى هذا الميلاد الأسطورى فى أجمة نخيل. وسورة الرحمن - وهى من أجمل الصور إيقاعاً - يأتى استهلالها هكذا (والنخل ذات الأكمام..) - الآية١١ .

على أن الأشجار ليست دوماً خيراً خالصاً. فالقرآن يروع الكفار بشجرة الزقوم والتى ترد فى مواضع ثلاثة (الصافات: ٦٢ - ٨٦، الواقعة: ٥٦،٥١، الدخان: ٥٠،٤٣) وهى شجرة مروعة، طلعها كأنه رءوس الشياطين، وثمرها فى البطن كالمهل (القيح) والمعدن المذاب وهى طعام كل باغ ومكذب وأثيم، ويرى البعض أنها شجرة عرفت بالحجاز، ثمرها أشبه باللوز وأمر من الحنظل، ويرى ابن إسحاق أن أهل مكة لم يعرفوها حقاً، وإن كان الاسم يرد فى السريانية بمعنى بقل أو فول (انظر: Simon R: A Korran Villaaga P318).

فيما أوردنا حاولنا رسم صورة مختصرة عن الدور الذى تلعبه الأشجار فى حياة وأفكار الناس، وانطلاقاً من فرضيتنا الأساسية: **يا طالع الشجرة، حتحور الجميزة**، فإننى سأعرض فيما يلى العقائد المتعلقة بشجرة الجميز والتى يبدو أنها الشجرة الوحيدة - فى زماننا - التى احتفظت بقداستها فى عقائدنا. «كالشجر المغروس على مجارى المياه، الذى يؤتى ثمره فى أوانه وورقه لا يذبل». (المزامير: ١:٣٠) روح الجميزة: تلوانة، أواخر الأربعينات.

إذا ما تجول الإنسان فى أى من قرى الدلتا مفتوح العينين فلن يفوته أن يلحظ أشجار جميز صغيرة لا تكاد تعلو كثيراً

الأكواخ الطينية التى تظللها ولا تحمل ثمراً، ونراها أيضاً - أى أشجار الجميز - على جسور الترع ورءوس الغيطان وكذلك الضخمة منها تظلل قباب أضرحة الأولياء سواء أكانوا مسلمين أم أقباطاً أم يهوداً أيضاً.

إن المتجول الفطن سرعان ما يلحظ أخدوداً عميقاً يطوق بعض جذوع تلك الأشجار الصغيرة، فيما يبدو أنه محاولة لم تتم لقطعها. إن الأخدود العميق هو ما تخلف إثر ممارسة طقوسية قامت بها العائلة صاحبة الشجرة سيئة الطالع. ولست أستشعر غضاضة - برغم كل المحاذير المنهجية والشخصية - فى رواية الواقعة التالية: «فى فجر أحد الأيام السابقة للفيضان - وقد انقطع الآن إثر سد أسوان - توجهت عائلة صغيرة إلى حقلها وتوقفت هناك عند زريبة صغيرة كان يظللها شجرة جميز صغيرة شحيحة العطاء لا تكاد تحمل عجراً، «كانت زى الدكر» فيما يقول الفلاحون. وبدأ شئ غير عادى يحدث، فقد رفع الأب بلطته فى الهواء وهو يجأر: «أقطعك يابنت الكلب يا عديمة البركة..» مكرراً ذلك. بينما راحت الأم المختبئة وراء الجانب الآخر من الجميزة تولول مستعطفة: «إعمل معروف، فى عرضك يابه الحاج، جربنى»، لكن الأب لم يلق بالاً إلى روح الجميزة المتوسلة وهوى ببلطته بكل عزم على جذع الشجرة محدثاً أخدوداً بالغاً لم يلبث أن بدأ سائل لبنى الشكل والقوام ينز. وعندما رفع الأب يديه وقد خلص بلطته من الشجرة إذا بابنه الأكبر يحتضنه وقد شل من حركة أبيه مطوقاً ذراعيه زاعقاً: «يا خوجاى» بمعنى النجدة، بينما راحت الأم (روح الجميزة) تتضرع: فى عرضك، والنبى ح أطرح سايقة عليك النبى، حلفتك بالصغير صاحبى - كانت الشجرة تحمل اسم أصغر الأبناء، أى «شجرة فلان». لكن الأب وقد انفك من طوق ابنه انهال بضرباته مثنى وثلاث ورباع ضربة بعد الأخرى، مكرراً وعيده المؤلم، بينما ذهبت تضرعات الأم ووعدها بالإثمار أدراج الرياح. وعندما اكتمل الطوق الأخدودى ألقى الأب ببلطته وانصرف الجميع إلى الفطور فى هدوء.

ومهما بدا صعباً تفسير كيف حملت الشجرة إياها الوفير من الثمر بعد موسمين - لعل علماء النبات يرون لذلك تفسيراً - ولسنا بحاجة إلى القول إن مثل هذه الممارسة الطقوسية معروفة فى أنحاء عديدة من المعمورة (انظر فريزر: Frazer G.B - P149). لن نخوض هنا فى دنيا النظريات - الانتشار Diffusion من مركز مشترك أو نظرية تعدد الأصول - المهم هنا أن الأشجار التى تحظى باحترام يصل إلى حد القداسة تتعرض لما هو العكس أحياناً، أى الوعى الذى يرقى إلى مستوى الفعل وإن كان رمزياً. ثم إن الخصوبة والوفرة كانتا دوماً من هموم الإنسان الثقيلة. وثمة إشارة فى العهد الجديد فحواها أن المسيح قد أشار على صاحب شجرة بالصبر عليها وقال أيضاً هذا المثل: «كان لرجل تينة مغروسة فى كرمة فجاء يطلب فيها ثمراً فلم يجد. فقال للكرام ها إن لى ثلاث سنين آتى وأطلب ثمراً فى هذه التينة فلا أجد فأقطعها. فلماذا تعطل الأرض. فأجاب وقال له ياسيد دعها هذه السنة أيضاً حتى أعزق حولها وألقى دمالا. فإن أثمرت وإلا فتقطعها فيما بعد» (لوقا: ١٣: ٦ - ١٠). وهكذا فإن توفير الخصوبة يستبق التوفير. ومن ناحية أخرى فإن استجلاب نفع الآلهة فى الديانات - فى مصر القديمة - كان يقوم على التقرب إليها أى الآلهة بالقرابين والنذور، أو التزلف والنفاق فى شكل ابتهالات وتضرعات، أو القسر وإرغام الآلهة على تحقيق مطالب الكاهن بالتهديد والوعيد (Budge 1972 VIII _ IX). ولذا فى أفانين سب ولعن الآلهة شواهد لا تحصى. ففى أوربا الشرقية كمتنفس للتوتر بلعن الإله، وفى مصر لعن الدين من الأمور المألوفة، ناهيك عن السوريين والعراقيين وغيرهم من شعوب المنطقة.

جوهر ما عرضناه آنفاً أن الجميزة هى الشجرة الوحيدة فى مصر التى تتعرض لمثل هذا الابتزاز الفاضح والقاسى والذى لا يبرره إلا الاعتقاد بأن للجميزة روحاً، ويؤكد ذلك الاعتقاد بأن «الجميزة مسكونة»، ويخشاها الإنسان والحيوان أيضاً ويتجلى ذلك فى التحريم الصارم للاقتراب من الجميزة بعد الغروب وحتى صياح الديك. كما أن الحمار خاصة تطرطق أذناه إذا ما مر بها ليلاً. (سنفسر هذا فيما بعد). و إليكم الواقعة التالية فقد مات أحد خدم العبادلة - آل عبد الله - إحدى العوائل ذات الحسب فى القرية إياها. مات هذا الخادم ميتة غامضة ولعله قتل عمداً إثر شحان، فكثيراً ما دفع الخدم حياتهم عند الانتقام من أسيادهم - وليس فقط بحرق المزروعات والدور - كان قتيلنا، وقد لقب بالأقرع فى حياته كان مقره «مربط البهائم» الذى تظلله شجرة جميز عتيقة مرهوبة الجانب حقاً. فلم يكن أحد يجرؤ على تسلقها لتختينها - بمعنى شق عجرها بمدية - وكان على الجانب الآخر بئر مهجورة عظيمة المحيط يحيط بها أجمة من الغاب، وفى النهار كان المكان كله موحشاً وكئيباً. وفى الليل كان ظل الجميزة يجثم على المنطقة بأسرها، فتنقبض النفس حقاً، مما يجعل اختراق الإنسان بمفرده فى هذا المسرب مهمة لا تبعث على البهجة. فقد شاع أن النداهة تظهر من حين إلى حين فى الليالى القمرية عارية يغطيها شعرها الأثيث لتختار أكثر الرجال فحولة والذين يتبعونها إلى

مسكنها فى البئر، وبعد ليال ثلاث تعيدهم إلى ذويهم وقد قبوا على سطح مياه البئر بموتهم غرقاً ولم يتقص المكان إلا موت الأقرع قتيلاً فكالعادة بدأت النسوة بالشكوى من مداعبات وعبث عفريته السمجة. فقد اعتاد أن يظهر عند الغروب وقبل صياح الديك كاشفاً عن قراعه قاذفاً طاقيته بالجميز. «الباطء (ناضج بدون تختين) وأحياناً ما كان يقفز هو نفسه فى المسقاة أو يأخذ غطساً فى الساقية، محدثاً دوياً وطرطشة. ولم يجد الرجال بداً من الالتجاء إلى «الشيخ الغلام» - والذى كان مرابياً - ولم تفلح كل حيله لإقناع الأقرع بالحسنى: لم يختش على عرضه، أى يرعوى أو يستحى. فعزم عليه بعدية ياسين طبعاً، ثم سجله بدق أربعة مسامير حدادى فى أركان الجميزة ليحرمه من الخروج والإياب إليها. وكانت نسوة القرية يقسمن بأرواح أمهاتهن أنهن كن يسمعن الجميزة تتوجع من ألم وخز المسامير.

وقد حدث أنه كان على الصبى صاحب الجميزة التى هددت بالقطع أن يتوجه إليها بعد الفجر ليحول دون سطو الفلاحين على طيب ثمارها. ورغم وعيه بالمخاطر الكامنة عند الجميزة الشهيرة، إلا أنه غامر واستقصر الطريق مروراً بها. وكاد يمر بسلام بالجميزة والساقية المهجورة، وما كاد يتنفس الصعداء، فرحاً بنجاته إذ به وكل حواسه تنتبه إلى هيئة آدمية منكفئة فوق نفسها فوق كوم سباخ واقع لصق مربط البهائم . وراح يصدر عن الهيئة إياها ضراط يبعث على الضحك أكثر منه على الخوف، ولم يكن الفجر قد شقشق بعد. كان الضراط يستمر وينقطع مصاحباً لضحك مستخف. وتعثر فتانا بجلبابه وانكفأ هو الآخر على وجهه، وبينما جاهد لينتصب، ولى ساقيه للرياح، فإذ به يصطدم بصورة غامضة لهيئة تعلوها عباءة وسمع صوتاً يأتى من أعماق الجميزة أو البئر مهدئاً من روعه، قائلاً: هو عملها فيك إنت الآخر. بالفصيح ها هو قد كاد لك أنت أيضاً. وأوصاه قائلاً: فى المرة الجاية، قل له كنت اتشطر على اللى قتلك يا أقرع.

ولم يتشكك أى من الفلاحين بأن الأقرع (واسمه عبد العظيم ضيف الله) كان هو الهيئة المنكفئة المنصرفة فى ضراط سخيف وممجوج إزاء صبى تعوزه الخبرة وثبات القلب.

تشرح الجثة فى دوار وليس فى بيت أصحابها ولا تدخل بيوتاً ولكنها تدفن بعد تشريحها.

تلك هى حكاية من الحكايات النمطية عن العفاريت ونلقى هنا أرواح الموتى الذين ماتوا بطريقة غير طبيعة وليكن واضحاً أنها ليست هى «عفريت من الجن» كما يرد فى القرآن الكريم.

وتكاد تكون طبيعة هذه العفاريت مدعاة للسخرية والازدراء ولا تزيد عن كونها تدبر المقالب وتكيد للإنسان وهى تظهر فى موضع قتل أصحابها وأماكن غسلها أيضاً، ولهذا جرت التقاليد أنه فى هذه الحال بينما يترقب الجميع ظهور العفريت ليتعرفوا على طبيعته وسلوكه خاصة من النسوة والأطفال والرجال «الخرعة» التى تعوزها الشجاعة، ويتحوطون للأمر بسجنه إذا ظل على مضايقاته بدق مسامير صحراوى فى أركان المكان الذى مات فيه، وكثيراً ما تظهر العفاريت فى أماكن التشريح أيضاً (انظر لين) والعفاريت فى رأيى عقيدة مصرية، ولكن اعتقاد المصريين بالعفاريت قد تأثر بالعقائد العربية.

إننا - مؤقتاً - لنشعر بالحيرة والتناقض إزاء العقائد المتصلة بالجميزة، فمن ناحية، نراها مرهوبة الجانب أى «تابو»، أو محرم كما نرى من تحريم صعودها أو الاقتراب منها أثناء الليل، وكذا حرق أغصانها فضلاً عن قطعها. ولا ينسحب الخوف منها على الإنسان وحده بل يتعداه إلى الحيوان كما بينا سلفاً. وتحكى التقاليد أن كبير عائلة الديب مات مشلولاً ولم يلبث أن لحق به ابنه إثر حادثة، وكان سوء الختام اشتعال النار فى الجرن، ومنه امتدت إلى الدار. وكل هذا لأنهم تجرءوا على قطعها لأنها بظلها وجذعها تسببت فى خراب ثلاثة قراريط من الأرض.

على أنه هناك أشجار جميز جد مباركة خاصة تلك التى تقوم بجوار أضرحة أولياء معروفين أو مزعومين، منتشرين فى قبلى مصر وبحريها. ففى جزيرة الروضة المطلة على القاهرة والجيزة، توجد جميزة تحمل اسماً ذا دلالة (الشيخة مندورة) شاهدناها فى السبعينات؛ وأخرى فى محافظة البحيرة تظلل ضريح سيدى زومل. (حواس - العادلى ١٩٧٠ ص٧٠) وواحدة أخرى فى البهنسا وتحمل الاسم نفسه ، وأخرى فى «شرباص» وغيرها الكثير.

وتبدو لنا هذه الأشجار مدقوق فى أجزاعها مسامير حدادى معلق عليها شعور آدمية، وأغطية رأس كطواقى الرجال ومناديل وطرح النساء ومقاود البهائم وأحياناً ما نجد عند جذوعها شموعاً وحلوى وما أشبه. إن هذا كله ليس إلا نذوراً وقرابين يقدمها أصحاب الحاجات طلباً لعون الجميزة مثل شفاء من المرض ومساعدة المحرومات من الإنجاب وإعادة الغائبين كباراً وصغاراً وحتى مساعدة طلاب المدارس على المرور بالامتحانات أو الالتحاق بوظيفة وغير ذلك من هموم بسطاء المصريين. على أننا لم نعرف ولا سمعنا بوقائع توجه

وبالتأكيد فإن أعرق جميزة ـ كانت موضوعاً للعبادة ـ فى مصر الحديثة هى شجرة مريم، بالقرب من هليوبوليس التاريخية، فى ضاحية المطرية والتى كانت مجرد قرية صغيرة حينئذٍ، والشجرة جافة تماماً ملساء وقد فقدت كل لحائها، ترقد محمولة على أكتاف من حجر وخشب، وبالقرب منها تقوم أخرى ذات أوراق مخضرة بزرقة وثمرها الجاف غير المختون ملقى على الأرض، والشجرتان محاطتان بسور أنيق، فى أحد المبانى الملحقة به من الخارج شباك تذاكر بيع لنا فيه تذكرتان إحداهما بخمسين قرشاً ـ بصفتى مصرياً ـ والثانية بجنيهين (لأنه ما كان ليخفى على أريب أن مرافقى كان من الفرنجة). وبصعوبة تخلصنا من مرافق ملحاح وآخر طفيلى راح يلقى بالمعلومات على هواه. إن المبنى والشجرة المباركة والبئر القريب منها أصبحا تابعان لهيئة الآثار. وهكذا فقد خصص له خفير وعاملة شباك. وفشلنا فى العثور على أية إشارة تفيد بأن طالب حاجة قد غمغم بها معلقاً نذره إلى الجميزة الأم الراقدة أو الأخرى التى لا يتطوع أحد بتخثيتها ربما خوفاً من الضرائب وليس من ساكن الجميزة.

ويقال إن الآباء الفرنشيسكان قد استزرعوا فى ١٦٧٢ الشجرة المتداعية من أصل الشجرة المقدسة التى استظلت بها مريم وعائلتها. أما الشجرة الخضراء فعمرها لا يتجاوز العقدين. واعتباراً من أوائل القرن الثامن عشر فإن المنطقة أضحت مزاراً للمسيحيين والمسلمين على السواء. وتبع ذلك إقامة مسجد فكنيسة. وقد زرنا الكنيسة التى كانت مقبضة للنفس حقاً بظلمتها ورطوبتها والإهمال الظاهر عليها، وعلى جانبيها تقوم رسوم الفريسك التى تصور رحلة الأسرة المقدسة من فلسطين إلى مصر. وهى تصاوير بالغة السذاجة وتفتقر إلى الفن. وحكى بوابها أو سادنها أو خادمها الذى كان زرى الهيئة بشكل بغيض [illegible] الأمان بصورة مربكة حكى لنا عن سرداب يقع تحت الكنيسة زاع[illegible] العائلة المقدسة قد لاذت به. ومنذ هيمنة السياحة على المكان فلم نجد أية ممارسة للشعائر ولم نر الراغبات فى الأمومة يتوجهن إلى المكان. ومنذ هيمنة السياحة على الشجرة وملحقاتها، يبدو ظاهراً انصراف الناس عنها. (للمزيد من المعلومات انظر رؤوف حبيب: المطرية وشجرة العذراء). ولا أدل على الظاهرة من النص التالى الذى نشر فى أول القرن: «قد ينسب الشعبيون الولاية إلى الأشجار الضخمة وأجذاع النخلة، فإن هذه لو رأوها يقبلونها، مثل تلك الشجرة التى تدعى الشيخة خضرة، فإن الزائر يجدهم يتبركون بها ويقبلونها فضلاً عن ترك أثرهم عليها معلقاً بمسمار، كما أن كل شجرة غليظة الساق يطلقون عليها لقب سيدى الأربعين، وأغلب هذه الأشجار من الجميز، وكثيراً ما يقومون بعمل الموالد لهذه الأشجار» (عمر محمد: حاضر المصريين، ١٩٠٢).

إن ما استعرضناه أعلاه إنما هو سيرورة وبقاء لتقاليد وثنية ترجع لأكثر من ألف عام قبل الميلاد، والتى اكتسبت مضامين جديدة وأيضاً مسميات جديدة. ففى هذا المكان قامت أشجار Ished المقدسة فى زمن الفراعنة والتى كانت رمزاً لحكمهم السعيد طويل الأمد، على أوراق هذه الأشجار قام الإله حتحور بتسجيل اسم الفرعون وتاريخ اعتلائه العرش ومدة حكمه. ويرجع أصل عقائد تقديس الأشجار إلى عهود جد بعيدة، فيقال إن هذه الشجرة قد انشقت ليخرج من جوفها الإله الشمس عندما كان رع يصارع أعداءه وقتها. إن هذه الشجرة أصبحت أكثر الأشجار المعبودة فى هليوبوليس شهرة وإن لم تكن الوحيدة. والمعتقد أنه كان يسكنها الحياة والموت. والمتصور أن طالبى النبوءات كانوا يتوجهون إليها، كما كان يحدث فى اليونان مع شجرة معبد زيوس الشهير فى دودنيا (لا يجب أن يغيب عن بالنا ارتباط الشجرة هذه المسجل على أوراقها اسم الفرعون ومدة حكمه إلى آخره، بالمعتقد الشعبى الذائع فى كل بلاد المسلمين عن شجرة شبيهة مسجل على أوراقها اسم كل حى وموعد ميلاده وموته وحتى نصيبه من الدنيا. وباختصار «اللوح المحفوظ» وحتى يومنا هذا يعتقد الناس أنه باصفرار ورقة ما يعنى قرب أجل صاحبها).

فى بردية هاريس (مجموعة ٢٩، فقرة ٣١) يأتى ذكر شجرتين مقدستين فى هليوبوليس، كانت تقدم لهما القرابين من المشروبات (انظر فيما يلى ـ نص أنشودتين إلى الجميزة) إن أشجار هليوبوليس كانت هى أكثر الأشجار قداسة فى مصر القديمة، ولكننا نعرف أشجاراً أخرى مقدسة وهى جميعها ترتبط تماماً بإله أو إلاهة معينة، فحتحور على سبيل المثال كثيراً ما تلقب بـ «سيدة الجميزة القبلية». كما أن بتاح وتوت يرتبطان بأشجار الزيتون. ومن المثير أن الإله رع كان يبزغ كل صباح من بين شجرتى جميز. وقد لعبت الأشجار دوراً مهماً فى العقائد المتعلقة بالموت أيضاً، ففى مدافن أوزوريس توجد تصاوير تمثل أشجاراً، ويؤكد من أهمية ذلك أن بلوتارخ يذكر أشجاراً ذات طبيعة ميثولوجية. فى أشجار أوزوريس هذه تسكن روح الإله ـ البا ـ والتى فى تصاوير أخرى ليست إلا الطائر الأسطورى ـ العنقاء أى الفونكس ـ الذى يموت ثم يبعث من جديد كما سبق وأن فصلنا. (إن الاعتقاد بأن الأرواح تحل فى الطيور ما زال شديد الحيوية بين المصريين وإنه من المألوف فى كل مصر وضع جرار فخارية أمام القبور مليئة

بالماء ليتسنى للروح العائدة إلى قبر صاحبها عصر كل خميس أن تشرب منها، ويؤكد هذا القول الذائع عند طلب الإنسان للشرب: «اسقى أمواتك» .

والنص التالى يجسد العقيدة بأفصح ما يكون:

مين حطنى طيرة على السجرة

وأشوف بعينى ميتة الغربة

مين حطنى طيرة على الأبريق

وأشوف بعينى ميتك يا غريب

أغامر بالجزم أن هذا المفهوم قد انتقل إلى العرب تحت اسم «الهامة» وهى الطائر الذى يكون عند أولاد الميت فى محلته ويوافى روحه بأخبار آله، كما يقول الصلت بن أمية لبنيه:

هامى تخبرنى بما تستشعروا

فتجنبوا الشنعاء والمكروها

(نظر: جواد على ج٦ ص١٣٢)

والوجه الآخر للهامة هو زعم العرب بأن القتيل المطلول الدم أى الذى لم يقتص له يظهر عند قبره طائر ليلى صغير يقال له الهامة وقد يسمى - الصدى - ولا ينفك يصرخ قائلاً: إسقونى - حتى يؤخذ بثأر صاحبه، ويقول ذو الإصبع العدوانى:

يا عمرو ألا تدع شتمى ومنقصتى

أضربك حيث تقول الهامة اسقونى

(انظر: ناصف حفنى، ص٥٩)

إن أشجار أوزوريس هذه هى تلك الأشجار التى سبق وتحدثنا عنها والتى تظلل قباب مزارات الأولياء، والمثير أن هذه الأشجار تحتفظ بقداستها واحترام الناس لها حتى بعد جفافها فى بلاد شديدة الفقر بالأشجار. كما يظهر أوزوريس متجسداً فى أشجار أيضاً، فحسب بردية سالت ٨٢٥، تظهر شجرة إلى الغرب نمت لأجل أوزوريس، فى حين أن نظيرتها الواقعة إلى الشرق تنمو من دم «ست» المراق. وفى الفصل ١٩٣ من كتاب الموتى فإن شجرة النخيل هى جسد أوزوريس نفسه. ومن ثم يحرم تجهيز التوابيت منها (إن الجنة شجرة تروى بدماء الشهداء!!) (وهناك إلاهة ترتبط بشجرة ألا وهى الإلاهة «نوت»). وتبدو هذه الأشجار فى الرسوم متجاوزة الفضاء الكونى المنظور.

من المثير للعجب أننا نشاهد فى مقبرة تحتمس الثالث أحد التصاوير الجدارية تمثل شجرة ينبثق منها ثدى يرضع منه الفرعون لتهبه القوة عند ولادته من جديد. إننا أمام لبن أم حقيقى. وهكذا نعتقد أننا اقتربنا خطوة من إثبات فرضيتنا، فها نحن أخيراً أمام شجرة (الجميزة) ترضع، ولا يبقى لنا إلا أن نجد البقرة فى الجميزة. وهذا ما سنفصله فيما بعد عندما نتناول بالحديث حتحور.

ومن الموتيفات المألوفة - فى برديات الموتى - شجرة يمتد منها فرع مشيراً إلى الميت، منادياً عليه مطمئناً إياه، أو يبدو وكأن الفرع يأخذ بيده فى طريقه إلى عالم الآخرة.

إن تقديس الأشجار لم يحتل تلك المكانة المرموقة التى حظت بها عبادة الحيوان، ولكن جمالها وخصوصيتها وغموضها خلب ألباب المصريين، ومع أنها لم تحظ بالحيوية والديناميكية والقوة التى تكمن فى الحيوان؛ ولذا لم تصبح قط آلهة بذاتها ، لكنها اكتسبت مكانتها بارتباطها بإله أو إلاهة ذات مكانة. (إن هذا يفسر لنا ما بدا غامضاً حتى الآن من العلاقة بين الشجرة وضريح الولى؛ ويؤكد تفسيرنا ذلك أنه ما من قرية فى مصر تقريباً إلا وتضم مزاراً لسيدى الأربعين. والذى هو بالتأكيد الإله أوزوريس وأملى أن نثبت تلك الفرضية - أوزوريس = سيدى الأربعين – فى دراسة لاحقة.

ولكن لا بأس من إيراد المأثور - التالى - دعماً مؤقتاً لفرضيتنا:

جبة أبو الحجاج عليها طبنجة

وملايين وسيعة لحيل بلدنا

وإن وفق الله فوق أعتابك ندبجو

وتخش الضريح نزين الغندورى

وكارة البلح جوه الضريح مرمية

(جمع أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى)

إنه ليدهشنا بحق صمود الأشجار واحتفاظها باحترامها وقداستها متفوقة بذلك على الآلهة المصرية القديمة وكذا المعبودات الحيوانية، ومع التغيرات الدينية التى اعتورت مصر من المسيحية إلى الإسلام، فما زالت الأشجار، ممثلة فى الجميزة، تشكل جزءاً رئيساً من عقائد المصريين المعاصرين.

ولا أدل على ذلك من تلك العادة الجارية حتى يومنا هذا من زرع بعض النباتات والأشجار الشوكية والإبرية مثل

الصبار والأثل وغيرها، وكذلك عند خروج النسوة كل خميس في «طلعة الرحمة» حاملات المقاطف والسلال المليئة بالتمر وقرص الرحمة ومغطاة بسعف النخيل الذي يوضع على القبور عوضاً عن الأشجار. ولنا في البكائية التالية (العديد) خير شاهد لا يعوزه إخراج ولا تحليل.

نزرع ها النخيل ع اللحد

تاخذ بلحها وتعمله مغلى

نزرع ها النخيل ع البورة

تاخذ بلحها وتعمله فورة.

بين اللحود لا بير ولا جنينة

ولا ساقية تتسبح الزينة

(أرشيف مركز الفنون الشعبية - القاهرة)

وثمة أمثولة عن سفاح لا يرعوى قتل ٩٩ رجلاً وألحت عليه الرغبة في التوبة فاستشار ذا علم وتقوى فطلب منه أن يغرز نبوته الذي قتل به ضحاياه في الجبانة ويتركه هناك للصباح، فإن اخضر فقد لحقت به رحمة الله وإلا. وامتثل صاحبنا للمشورة ولدهشته المغرقة وجد نبوته قد أصبح شجرة ولم تكن دهشة شيخه بأقل ولما استفسره عن سره أخبره أنه عندما غشى الجبانة مساءً ليرشق نبوته، سمع صوتاً من أحد القبور فلما استبان له أن هاتكاً يهم بالفعل بجثة دفنت لتوها ، فار دم السفاح، وقال: خسرانة خسرانة، وأكمل عدد قتلاه إلى مئة قتيل، أي قتل منتهك حرمات الموتى إياه، ثم غرس نبوته المخضب بدم ضحيته. وبصرف النظر عن الدلالة الأخلاقية الظاهرة فإن العلاقة بين الجبانة والدم والشجرة جلية.

حتحور سيدة شجرة الجميزة

تجمع المصادر على عبادة المصريين لها منذ ما قبل الأسرات هذا وقد صورت في الفن المصري القديم بأشكال تكاد لا تحصى، ولكنها غالباً ما كانت تصور كبقرة أو بشكل امرأة يزين رأسها قرص الشمس بين قرني بقرة. وفي كثير من الأحايين كانت تمثل كامرأة لها رأس بقرة تحمل قرص الشمس. وقد اختلطت الفكرتان، رأس المرأة ورأس البقرة تدريجياً حتى انتهى الأمر إلى تمثيلها برأس امرأة وأذني بقرة. وكانت حتحور في اعتقاد المصريين مرضعة حور ابن إيزيس وكانت إلاهة فرحة جذلانة ومن ثم لقبت بربة البهجة وسيدة الرقص والموسيقى وسيدة التيجان وانتهى بها الأمر إلى أن تصبح ربة الجبانة ترعى الموتى وترؤمهم وكانت تسمى فيما تسمى «الأولى بين البقرات»؛ نظراً للدور الذي كانت تلعبه بشكلها الحيواني. وفي منف وإلى الجنوب من معبد بتاح عبدت حتحور ولقبت بـ «سيدة الجميزة القبلية» عند كوم الكالة الحالية .

ويرى بعض المؤرخين أنها ربما كانت أصل عبادة العجل عند بني إسرائيل، الذين يعتقد أنهم صاغوا العجل الذهبي تمجيداً للإلاهة البقرة «حتحور» والتي عرفت عبادتها في سيناء. ولا غرابة فلقد كان من أسمائها الذهبية. والمثير أن ابنها كان يدعى «إيحي» أو «أحي» (ربما يفسر لنا هذا بكاء المصريين على الموتى من الأطفال بكلمة «أحيه عليه، أحيه عليه». وأرى أن هذا ما بقي في الذاكرة الجمعية من ذكرى ابن حتحور) .

والمهم في حالتنا أنها كانت تمثل كسيدة لشجرة الجميز وقد بزغ قرناها من الشجرة التي تنمو على شاطئ النهر. ومثلت حتحور كذلك كبقرة ترضع الفرعون الميت وكذا أرواح موتى آخرين سواء في هيئة امرأة أو بقرة.

وإذا تركنا جانباً المراجع التقليدية وبحثنا في الفولكلور أو المأثور الشعبي فإننا نجد نصاً نشر في عام ١٨٨٥ يصور بدقة مذهلة العقيدة الحتحورية؛ البقرة «... الأم...» الشجرة، والنص كما يلي: «كان فيه واحد متجوز مرة (امرأة)، خلفت له ولدين، وتوفت، والراجل اتجوز تاني. جاب ولد وبنت. وكان عندهم بقرة. المرة تدى ولدها وبنتها أكل عظيم والولدين التانيين اللي موش أولادها تدى لهم عيش الكلاب الأولاد يأخذوا البقرة يسرحوا ويدوا العيش للبقرة ويقولوا: يا بقرة حني علينا زي أمنا ما كانت تحن علينا. البقرة بقيت تدى لهم أكل كويس ويأكلوا ويشبعوا كل يوم. المرأة بقيت تتلفت تلقى أولادها بطلانين وتلقى الولدين التانيين عافيين. بقيت تدى العيش بتاع الكلاب لأولادها، تخمينا منها أن يصيروا زي إخواتهم ، لكن ما نفع شئ أبداً، بعده قالت: يا ولد روح مع إخواتك، شوف يأكلوا إيه في الخلاء؟ قال لها: طيب. راح مع إخواته في الخلاء، قعدوا الأولاد جعانين وخايفين من أخوهم لحسن يقول عليهم. قالوا له: أخينا إذا جبنا حاجة ما تقول شئ علينا؟ قال لهم : طيب يا إخواني. بعدها إدوا العيش للبقرة، وقالوا لها : يابقرة حني علينا زي أمنا ما كانت تحن علينا. جابت لهم فطيرة مليانة لبن، وأكلوا وشبعوا. اتلقت المرأة ولدها ، قالت له : أكلتوا إيه في الخلاء؟ قال لها: ما كلنا

شئ ولا حاجة إلا عيش الكلاب. اليوم التانى قالت للولد: أقعد انت مـا تروحش خللى أختك تروح، راحت أختـهم، قـعدوا جعانين قالوا: ياأختنا، إذا جبنا حاجة ما تقولى شئ علينا؟

قالت لهم: طيب ياأخواتى. إدوا العيش للبقرة وقالوا: يابقرة حنى علينا زى أمنا ما كانت تحن علينا، جابت لهم مخروط بقيوا يأكلوا والبنت بقيت تهطل على الهدوم وروحت. قالت لها أمـهـا: أكلتـوا إيه فى الخـلاء؟ قـالت: إسـألـى توبـى قـبل مـا تسأليني، واسألي برنسي قبل ما تسأليني. شوفي أكلنا مخروط جابته البقرة. المرأة كان معاها رفيق، قالت له: أنا عيانة، إنت تعال وقل أنا الطبيب المداوى اللى أداوى، مـالهـا شيء يداوى إلا كبدة بقرة سودة غطيس، قال لها: أعملك كده. لما آجى إبقى قولى أنت هاتوه جوه الباب، عملت عيانة هى، جابوه جوه الباب شاوره جوزها، قال: دواها بعيد. قال له جوزها: قول وأنا أجيبه، قال: دواها كبدة بقرة سودة غطيس، قال جوزها: البقرة عندنا، وجابوا البقرة ودبحوها. وبقيوا الأولاد يبكوا ويقولوا إنها صحيت. نزل جوزها ورفيقها فى اللحم أكل والولاد بيلموا العضم وحطوه فى الزير، واتخلق نبقة، وبقيوا الأولاد قاعدين تحت النبقة يأكلوا ويشربوا، وبقت النبقة عوض أمهم اللى ربتهم، والبقرة اللى طلعتهم، وقعدوا مبسوطين فى أمان الله».

إن النص على نمطيته قطعة من الجمال، والمؤسف أنه ليس بحوزتنا أية تنويعات أخرى له. ومهما يكن فالبقرة هنا أم راعية ليتامى صغار، وبذبح البقرة وتجميع عظامها فى الزير تصير شجرة (نبق) ولكنها تظل تمارس دورها الأمومى، فالنص يقول: «وبقيوا الأولاد قاعدين تحت النبقة يأكلوا ويشربوا وبقيت النبقة عوض أمهم اللى ربتهم» ولا يقول: عوض البقرة بينما يقول «البقرة اللى طلعتهم»، أى التى جاءت بهم إلى الوجود. وإننا لنعجب لتلك المباشرة المدهشة لتجسيد الدور الأمومى للبقرة ـ فيقول عن الأم الميتة اللى ربت ـ الأم الحقيقية هنا هى البقرة؛ بقرة لها علاماتها ـ سوداء، غطيس. «إن حتحور وهى أقدم الآلهه المصرية طراً، وربما كانت فى البدء مجرد نوع من الجاموس الأسود، ثم أصبحت بعد ذلك بقرة من النوع العادى». (مرى ص٢٦٠).

وثمة تقليد لا يمكننا غض الطرف عنه أورده لين وهو يتحدث عن «عجل العزب»: «كان سى (سيدى) العزب وهو ولى مبجل من تفاهنه (تفهنا العزب) فى الوجه البحرى يملك عجلاً، ويقوم على خدمته. فتعود الرفاعية منذ وفاته تربية العجول فى بلدة هذا الولى أو مدفنه، وتدريبها على صعود السلم والاضطجاع عندما تؤمر بذلك. ثم يذهب كل منهم وعجله متجولاً فى البلاد لجمع الصدقات. «ويمضى لين» وقد دعوت مرة أحد هؤلاء الدراويش إلى منزلى ٧، وكان العجل هو الوحيد الذى رأيته، جاموساً يتدلى منه جرسان أحدهما فى طوق حول عنقه والآخر فى حزام حول جسمه، وقد صعد السلم جيداً إلا أنه أظهر ضعف مرانه. ويعتقد العامة أن عجل العزب يجلب إلى المنزل بركة الولى». (لين: ص٢١٥).

إن ما أورده لين صورة لم تضمحل كثيراً للبقرة حتحور التى ظهرت فى عشرات الرسوم على جدران المقابر الفرعونية تحت اسم «Mehet - Wrt» والتى تظهر فيها البقرة ملفوفة برداء أحمر اللون عادة ومغطاة بحب الخرز المحبوك (الملضوم) وفى عنقها قلادة «مناه». وفى عهد رمسيس الثانى ١٢٥٠ق.م تظهر البقرة وفوق كشحها صولجان الإله «مين» بينما يظهر عند حافرها الأمامى Re Hor - Akhty ومكتوب فى أعلى المشهد «حور الباشق الذى يطير إلى السماء سيد Mehet - Wrt» (Lucie Lamy 82). إن عجل العزب ليس إلا استمراراً لـ«البقرة» التى تحدثنا عنها. وما زال هناك أبقار تترك طليقة ترعى فى الغيطان مزدانة بالكيفية التى أشرنا إليها تقريباً، لكن بالطبع دون الخرز والصولجان اللذين سبق الإشارة إليهما. قبل عيد الأضحى خاصة يطاف بالبقرة إياها (الضحية) فى القرية بزفة من الأطفال. إن هذا التقليد ليس هو آخر ما تبقى من ذكرى حتحور فى وجدان المصريين، فإن التقويم الحقيقى للفلاحين يحمل أيضاً اسم حتحور إلى هاتور، وهو الشهر القبطى الذى يبدأ من ١٠ نوفمبر إلى ٩ ديسمبر، ويقال عن هذا الشهر «هاتور أبو الدهب المنثور»، وهذا إيقاء مباشر على واحد من ألقاب حتحور، التى كانت تسمى «السيدة الذهبية». وفضلاً عن تقليد آخر مهم فى الفولكلور المصرى، ألا وهو ـ بقرة حاحا وهذه ليست صيغة إضافة ولكن الكلمتين تشرحان بعضهما البعض، فما «حاحا» إلا البقرة، وهو اشتقاق مباشر من حتحور Mehet - Wrt وتعرف اللهجة العامية المصرية تقليد إضافة كلمة عربية إلى كلمة مصرية قديمة كترجمة لها أو الدلالة عليها، وكمثال، نداء باعة الجبن: حالوم ياجبنة، فكلمة حالوم كانت تعنى الحليب والطازج وأصبحت تدل على الجبن أيضاً. كما وأيضاً العبارة: كانى مانى، دكان الزلبانى، فكانى ومانى هما فى القبطية سمن وعسل ودكان الزلبانى يعنى الإشارة إلى الاسمين.

وما زال هناك النص الشعبى للأغنية ـ بقرة حاحا ـ ذائعاً حتى يومنا هذا:

بقرة حاحا

حاحا تحلب وتجيب

حاحا

شخبين حليب حاحا

راحوا فين

حاحا

وقد اكتسب النص السابق ذيوعاً وشهرة عندما عالجه الشاعر الشعبى الكبير أحمد فؤاد نجم فى قصيدته التى أسست ضجة كبرى إثر هزيمة ١٩٦٧ وأحمد فؤاد نجم نفسه، لا يعرف- حسبما قال- بوعيه من عدمه عندما ألف أغنيته الشهيرة:

ناح النواح والنواحة

على بقرة حاحا النطاحة

والبقرة حلوب

حاحا

تحلب وتجيب قنطار

حاحا

لكن مسلوب من أهل الدار

حاحا

..... إلخ

وبقية النص تحمل نظام الحكم وقتها مسئولية الهزيمة.

إن رواج الأغنية المذكور وذيوعها العظيم وقتها، مصدره بالتأكيد هو المكانة التى تحتلها حاحا البقرة فى عقيدة المصريين ولو تحت الوعى.

ونصل الآن إلى نقطة حاسمة فى فرضيتنا، فقد ثبتت العلاقة بين الجميزة والبقرة وعرفنا من خلال عشرات الرسوم الفرعونية التى تصور حتحور تطل من الجميزة مقدمة الطعام والشراب للأحياء والأموات على السواء استمرار العقيدة الحتحورية فى وجدان الشعب المصرى. ولا ينقصنا الآن إلا أن نورد بعض التراتيم أو الأناشيد أو الأهازيج التى وصلت إلينا من الأدب الفرعونى القديم. وسأكتفى هنا بإيراد نصين يتغنيان بالجميزة:

الجميزة تنبس بكلماتها

أوراقها تمتد لتقول

ما أجمل أن غرست

فى حديقة سيدتى

سأنمو لأجلها تلك النبيلة مثلى

وإن لم تكن لها جارية

فأنا جاريتها...

....

جعلتهم يغرسوننى فى حديقتها

لكنها لا تقدم لى الشراب

يوم العيد

ولا تملأ جزعى بالماء من القرب

سيجدوننى مدعاة للضحك، لظمأى

كيف تعيش روحى، يامحبوبتى

ستحملين إلى المحاكمة

والنص الثانى يقول:

شجرة الجميز التى غرستها يداى

تتأهب لتقول

وكلامها كالعسل....

....

زهرها يقول ومقاله أحلى من العسل

جميلة هى وأغصانها تتلألأ

أشد خضرة من الفيروز

وملأى بطيب الثمر الناضج

أشد حمرة من المرجان

شجرتى ملتقى العشاق

(Faulker. R.o PP 314 - 315)

(هذه ترجمة اجتهادية ملتزمة بالنص)

أما عن أناشيد حتحور التي كرست لحتحور فهي لا تعد ولا تحصى وترقى بها إلى مصاف الإله الأعظم والأوحد، وتصفها بأنها الأم الرؤوم وسيدة العالم إلهة الحياة والتنفس، سيدة النور والظلال والرقص والموسيقى، سيدة الطرب الإلهة الفرحة الجذلانة سيدة الاحتفالات ومرضعة الفراعين وأم كل المصريين، إلخ من مئات الألقاب. ومن أجمل النصوص ما نشرته لوسي لامي.



الفولكلور

بوصفه مصدرًا للتجريب فى المسرح

تأليف: د. بابارا لاسوتسكا
ترجمة : د. هناء عبدالفتاح

إذا تحدثنا عن «الفولكلور» باعتباره واحداً من المنابع والمصادر الملهمة لفن المسرح، ومن بينها «المسرح التجريبى»، فينبغى بالضرورة النظر مرة أخرى إلى الأصل الإتيمولوجى الباحث فى أصل المصطلح وتاريخه، ومراعاة تعدد معانيه وتفسيراته.

تعود أصول المصطلح - كما هو معروف - إلى اللغة الإنجليزية، وفى ترجمته الحرفية فإن مصطلح «فولكلور» يعنى تحديداً «علم الشعوب»؛ أى ذلك الإنتاج الإبداعى الناتج عن حكمة الشعوب وكفاءاتهم. وفى القاموس المعاصر نكتشف أساسين لفهم «الفولكلور»، أولهما: الإبداع الشفهى للفن الشعبى؛ ويتضمن الحواديت، والحكايات، والشعر الغنائى، والطقوس، والأمثال الشعبية والحكم الموروثة، ثانيهما: يشمل جميع الإنتاجات الثقافية المادية والروحية للشعوب؛ وبهذا المعنى يغدو الفولكلور أكثر اتساعاً فى المعنى من النوع وأكثر شمولية فى محتوى المصطلح. لذلك فالحديث عن الفولكور إنما نعنى به مختلف المفاهيم والوثائق الفنية والثقافية الإبداعية التى تعد نسخاً مصدقة عن الأصول وستعتمد فى بحثنا على المفهوم الأخير وسنرجع إليه دوماً.

أشعر أننى مطالبة بإيضاح بسيط وهو أن أعرض موقف البولنديين من هذا المصطلح حيث إنهم لاينظرون إليه دائماً بتقدير بالغ؛ فقد تمخض عنه - ويقيناً عن غير حق - معان مبتسرة تتسم بطابعها الازدرائى الذى ينتقص من قدر للفولكلور، بينما كان البولنديون أنفسهم يرون فى هذا المصطلح - منذ أمد ليس ببعيد - مصدراً للإلهام المسرحى، ومنبعاً لإبداعاتهم. فالفولكلور دائماً ما يلفت أنظارنا - وربما قبل أى شئ - إلى السلع الشعبية النمطية، التى تكتفى الأسواق مختلف الأنواع والأشكال. وتمثل الفرق الشعبية الغنائية والراقصة، فى نهاية الأمر بشكل فعلى وعملى، أساساً مهماً من أسس الثقافة الشعبية. فهذا الكم الوفير من الفرق والسلع الفنية الشعبية المتباينة جعل من الفولكلور كنزاً مزخرفاً، ومتضخماً، ومهمشاً، وتمطياً، حتى خلا من كونه «إبداعاً فعليًا للنشاط الثقافى الإنسان المادى والروحى، أو انعكاساً لروح الشعوب». وتلقى

المصير نفسه الصناعات والحرف الشعبية، والملصقات الزخرفية الشعبية، والمنسوجات، واللوحات المرسومة على الزجاج، وتماثيل القديسين. و(اللايكونيك[1] ـ Lajkonik) و(الشوبكا[2] ـ Szopka) وهما ظاهرتان من ظواهر الفن الشعبي البولندى المنتج فى ملايين النسخ، وتلقيان سهولة فى البيع، وقوة شرائية جماهيرية ضخمة. وهما بهذا المفهوم تبعدان أكثر عن أصولهما الشعبية وارتباطهما بفنون الفولكلور وبجذوره. إن عمليات النسخ السريع السياحى للمنتج الشعبى باستخدام أرخص الوسائل لنسخ النماذج المقلدة للأصول الشعبية، إنما هى ظاهرة منتشرة فى بولندا، وتضر بالأصول، ولذلك ينبغى الإسراع فى إعادة الاحترام للقيم الفنية للفولكلور باحترام المنتج الشعبى الذى يطلق عليه «الفن الشعبى».

ففى الإبداعات القومية للثقافة البولندية لعبت الفنون الشعبية دوراً مهماً يصعب تحديد نطاقه، وسأحاول فى هذا الفصل أن أطرح بعضاً منها وأكثرها قيمة وتمثيلاً لميدان الأدب الدرامى والأشكال المسرحية، وخاصة تلك التى دائماً ما تدفع المبدعين إلى خلق أشكالهم الجديدة أى إلى الدخول فى مغامرة التجريب.

إن مختلف أشكال الفنون الشعبية المذكورة تلك، بصرف النظر عن تأريخ بداياتها الأولى، كانت دائماً تنبع من خلفية منسوجة من المعتقدات القديمة، وكذلك من القيم الأخلاقية والروحية للشعب البولندى. وليس مسموحاً من هذا المنطلق أن نغفل غير ملاحظين تلك النماذج الأخلاقية الميتافيزيقية الأولى فى الفنون الشعبية البولندية، بل من الضرورى الوعى بمعرفة أن الشعب ـ أى سكان القرى تحديداً ـ مرتبط ارتباطاً عضوياً بالطبيعة، خاضع لقوانينها طوال قرون وجود بولندا وتاريخها، مما يحدد الهوية البولندية القومية.

لقد استطاع ڤويتشيخ بوجوسواڤسكى [3] Wojciech Bogudławski أن يجعل من الشعب البولندى بطلاً فى أعماله المسرحية؛ وبوجوسواڤسكى هو المبدع الأول الذى وضع حجر الأساس لأول مسرح قومى بولندى فى عصره، حيث كان التذوق الفنى وأطره تحدده الكلاسيكية فى نهايات القرن الثامن عشر فى بولندا، وتفرضها داخل مسارحها المتعالية على ذوق الجماهير، ويشترك آنذاك مع بوجوسواڤسكى أول فنان ديكوريست فى تاريخ المسرح البولندى وهو أنتونى سموجليڤيتش Antoni Smugliewicz، لقد أظهر هذا الفنان فوق خشبة المسرح بعضاً من مناظر قرية ريفية واقعية تقع على حدود مدينة كراكراف؛ العاصمة القديمة لبولندا، وكانت هذه القرية متواجدة بالفعل فى خريطة بولندا.

فى ١٢ مارس عام ١٧٩٤ وفوق خشبة أحد مسارح وارسو (العاصمة الجديدة لبولندا آنذاك) شوهدت مناظر القرية المذكورة، وهى نسخة وفية حافظ فيها مهندس الديكور على النسق الطوبوغرافى بوصفه الدقيق للأماكن وسماتها. وكان هذا أول ديكور واقعى فى أوروبا برمتها يصور موقعاً خارجياً يشيد فوق خشبة المسرح، ويحافظ على السمة الجوهرية اللون المحلى المميز لبولندا، والذى يخلق مناخاً شعرياً ذا خصوصية المسرح. لقد نما هذا المثال التطبيقى وتطور بضع سنوات مؤخراً فيما أطلق عليه «الديكور الرومانتيكى». فالجديد ـ أو التجريب على الأخص ـ يمكن أن نستمده هنا من الإبداعات الأولى لبوجوسواڤسكى الذى استلهم بدوره مصادره الأولى من وعيه بالقضية القومية التى تهم الشعب البولندى، ويصعب توقع ما إذا كان هذا الرائد المسرحى الأول واعياً لإلهاماته الأولى فى خلق جماليات فن مسرحى جديد. لكننا ندرك إدراكاً حقيقياً مدى تأثير هذه التجربة آنذاك فى تلك الحقبة الزمنية، ويمكن الخروج منها بنتائج فعلية، على الأخص عندما أفاد المسرح فى هذا العمل المسرحى من الإمكانات والحلول المسرحية الجديدة المنبثقة عن الفراغ / التصوير ـ السينوغرافيا.

«فالمسرحية الغنائية» ـ وهو مصطلح جديد دخل آنذاك قاموس اللغة المسرحية فى بولندا من أوسع أبوابه ـ لم ينحصر فقط فى استلهامات بوجوسواڤسكى من الفولكلور للتعرف على أذواق الجماهير فى تلك المرحلة التاريخية فحسب، بل إمكانية استقراء الأحداث المسرحية وجغرافيتها واستنطاقها فوق الخشبة تعبيراً عن العصر. فمسرحية الكراكوفيون (من مدينة كراكوف) والجبليون (من جبال زاكوبانا) ـ [KRAKOWIACY IGORALE] كان هو عنوان العرض المسرحى الغنائى الشعبى الذى ألفه بوجوسواڤسكى وأخرجه، ليستعرض فيه سكان مواطنين مختلفين من مناطق بولندا،

حيث كانا يمثلان ثقافة محلية ذات خصوصية، واختلافاً فى العادات والتقاليد والأزياء والكلام (اللهجات). فللمرة الأولى - وليست الأخيرة - أسست اللهجة لغة اتصال للشخوص المسرحية، وتمركزت فى صياغة شعرية ذات قيمة أدبية عالية، تحمل فى طياتها متغيرات فى العادات والتقاليد والأخلاق لهاتين المنطقتين اللتين شوهدتا فوق الخشبة وتترجمهما ترجمة وفية، بأزيائهما الممثلة لكل منهما ورقصاتهما الشعبية الممثلة لتراثهما.

أما القيمة الفنية المتمركزة داخل الجانب السينوغرافى/ الراقص للعرض المسرحى، فهو عامل أساسى يساعد على خلق المصداقية المعبرة عن أطر «الثقافة الشعبية المادية» لكل شعب من شعبى المنطقتين. فلم يكن المقصد هنا هو عكس الجانب الخارجى للمظهر والإطار العام للعرض المسرحى،بقدر ما كان بوجوسوافسكى يرمى إلى أن يضع هذا الديكور الواقعى فوق خشبة المسرح بوصفه مجرد شئ إضافى ثانوى، بل من أجل أن تتخلق الثقافة الشعبية الروحية، وتتجسد أمام أعين المتلقين، ولاتتجاهل قوى الشعب الحقيقية أو يقوم بالإخلال بقيمه الأخلاقية الإنسانية.

وصحيح أن «العمل الاستعراضى الغنائى» الذى ألفه بوجوسوافسكى وأخرجه كان عملاً مسرحياً مقصوداً، فيه وعى مؤلفه بالفكرة، ولكن حقيقته كانت تكمن فى ثنايا تلك الأطر الشكلية التى تصيغ المواقف والصراعات الممتزجة؛ نسيج الأحداث؛ وهى لاتقل من الخصائص الأدبية للعمل المسرحى ولاتضعف من مصداقية المسرحية فى مواجهة الناخبين النازقين، والحروب القبلية، والخيانات، والزخم المادى، والأخلاق المنهارة، والحب العاجز، وكل ما تنكسر أمامه القلوب، ولاقدرة الحب فى الارتفاع سموّاً وشموخاً، والبحث عن توثيق عرى روابط الإخوة، والمفهوم الحقيقى للشرف، وذلك الذى يعد جزءاً لايتجزأ من الإنسان بكليته وكيانه. هذه هى الأسس والمبادئ الجوهرية التى تتواصل، وتتفجر حياة فى ميراث الشعب البسيط، الذى يمارس تقاليده ويحيا تراثه الإنسانى، محتفظاً، فى ذلك، بكنوز «الثقافة الشعبية المادية والروحية». إن العرض الأول للعمل الاستعراضى/ الغنائى لبوجوسوافسكى قد خلق وصيغ من جذور الفولكلور، ليس باعتباره مجرد تجميع لمهمات مسرحية (قطع إكسسوار) إثنوجرافية، بل هى - قبل كل شئ - تظاهرة فنية، وإبداع مسرحى، تكون مصادره نابعة من الخيال الإبداعى للمشاعر الإنسانية أكثر من كونها مجرد تجميع حسابى واع منضبط. ويصرف النظر عن كونه فناً من الفنون الشعبية أو قيماً روحية خالدة، إنما هو ثراء إنسانى يولد منه العمل المسرحى.

فمن تراث المنابع تمتد جذور شجرة الشعراء الرومانتيكيين، مبدعى أهم الدرامات المسرحية التى تعد واجهة حقيقية للأدب المسرحى القوى البولندى. إننا نرى فى الشعر البولندى الرومانتيكى تأثراً كبيراً واستبشاراً واستنفاراً للتراث الشعبى البولندى وتكثيفاً عميقاً من نماذجه، وتختلف اختلافاً واضحاً عن التراث الشعبى الأوربى برمته؛ لأن الشعر يحيله إلى إبداع له خصوصيته، يصعب ترجمته إلى لغات أخرى، وإحالته تماثلاً مع حساسية شعرية أخرى، تعبر عن أقدار شعوب أخرى وأخلاقياتها.

فالسمة الشعبية المتسم بها الشعر الرومانتيكى البولندى لها طبيعتها الميتافيزيقية والأخلاقية الخاصة. فهو لايستخدم اللهجة، ولايستأثر بالمهمات المسرحية (قطع الإكسسوارات) الإثنوجرافية؛ بل إنه يقوم بتغييرها وتعديلها فى أبيات شعرية تتفجر حكمة، وعقيدة، وعدالة، وبساطة؛ تحاول البحث عن حقيقة الإنسان داخل عوالم من قطاعات شعبية تحيا فى أعمق أعماق القرية البولندية، وفوق أراضى الدولة البولندية القديمة. فأشعار آدم ميتسكيفيتش[٤] إنما تقوى فى قصائده ومسرحياته الشعرية تلك المشاعر والعقائد. ولعل أبرزها إحدى قصائده التى تعبر عن فتاة من البسطاء تواصل حبها وعشقها لحبيبها على الرغم من موته، محاولة بهذا العشق المخبول ملاقاة روحه فى عالم غريب عنها. هذه القصيدة وتلك المشاعر الإنسانية المذكورة، غير موصومة بثقافة المدينة المريضة، وغير مهتمة بمرضى الحسابات الدقيقة للفعل الإنسانى، وإنما هى نبت طبيعى يعبر عن الصياغة الطبيعية للوجود الروحى الإنسانى، وليس مجرد تعبير أجوف عن أقوال تتسم بالبرود لـ «حكيم له عين زجاجية».

واحدة من أجزاء هذه الأعمال القومية للشاعر الرومانتيكى ميتسكيفيتش هى مسرحيته الخالدة الذكر «الأجداد

- Dziady»،[٥] فهى اعتراف شعرى ضمنى بعقيدة الشعب البولندى المؤمنة بتواجد الأرواح ومعايشتها للإنسان أثناء وجوده فى حياته وقبل مماته، وفى هذه الرابطة رابطة توثق عرى الأحياء بأرواح موتاهم الذين يحتاجون تارة مساعدتهم، وتارة أخرى محاكمتهم؛ لأنهم - على سبيل المثال - لم يتحملوا مصاعب الحياة فهربوا فى الموت، ولم يتخذوا موقف المسؤول عن الأمة، وأنهم قد تسببوا فى إصابة إخوانهم من الشعب باليأس والقنوط، عندما وقف أولئك بلا مشاعر أمام مطالبهم بالعفو عنهم والرحمة بهم.

إن منطقة الميتافيزيقا غير المستمدة من العقائد الدوجماتية المؤكدة عن غير دليل أو بينة، إنما تستوحى المشكل الشعرى الذى يتخذ البشر مادته فى التعبير الإنسانى داخل الدراما الرومانتيكية، وتنشئ علاقات حاضرة حية مع تراثها؛ ويصبح الفن جزءاً من العقيدة، ونسيجاً من الحياة. ومن أهم «تيمات» هذه الأعمال الدرامية هى الحوار مع الإله والاقتراب منه، كأى حوار مع أى شريك عادى، ويقطن عالم هذه الدرامات ويسكن داخله، والقوانين والمواثيق نفسها التى تحياها الشخوص الأخرى من البشر والملائكة والأرواح والأشباح، هذا المسرح المذكور آنفاً بكل تفاصيله الدقيقة يغدو مسرحاً يتسم بشموليته واحتوائه للبشر فى كل مكان وزمان.

فالدرامات الرومانتيكية التى لم يكن بالإمكان تقديمها فوق خشبات المسرح البولندى آنذاك لأسباب سياسية، إنما كانت تمثل نوعاً من التحدى للمخرجين المعاصرين فى القرن العشرين؛ ففى منتصف القرن التاسع عشر كانت هذه الدرامات المسرحية تعد - من وجهة نظر نقاد تلك الحقبة - نصوصاً للقراءة وغير صالحة للعرض. ويتضح فيما بعد - أى فى بدايات القرن العشرين - أن هذه النصوص كانت مكتوبة عبر منظومة من الأطروحات التقنية/ المسرحية الواعية بخشبات المسرح الرومانتيكى. وكان يمكن أن تتضمن أعمال الكاتب المسرحى آدم ميتسكيفيتش (رائد المسرح الشعرى)، ومن بعده زيجمونت كراشينسكى[٦] بطزاجة أفكاره وشمولية إبداعه - منظومة من مفردات العرض المسرحى الواعية بوسائل تقنيتها دون أية صعوبات تعوق تحقيق ذلك: فالملائكة كانت تطير بأجنحتها طيراناً مائلاً؛ يميل بمساره من بين أعلى خشبة المسرح نحو أرضية المسرح، أما اللوحات التى ظهرت فيها تلك الأشباح والملائكة فقد جاءت من آلات تشق من خلالها طريقها فى محيط أشكال متعرجة خلف ستارة شفافة من النسيج القطنى الرقيق تفصل ما بين مواقع خشبة المسرح. وبعد الولوج فى أطر الإخراج الرومانتيكى Mise en scéne، فإن هذه الروابط التى تربط ما بين الدراما ولغة مفردات المسرحية التطبيقية كادت أن تختفى وكان يصعب تصور وجود هذه الروابط من جديد، إلا أن فى بدايات القرن العشرين وفوق خشبات المسرح البولندى، فى سنوات العشرينيات والثلاثينيات، يظهر جلياً قسم كبير من برتوار المسرح البولندى فى جميع المسارح تقريباً ما يفدأ أن يكون مادة للكثير من أهم الأعمال التجريبية المتسمة بقدر كبير من الجرأة فى الطرح والرؤية والتفسير. كان ينبغى لعالم التصورات الميتافيزيقية والشعبية أن يجد تجسيداً حياً فوق خشبات المسرح. وكان بالإمكان أن تتجسد أكثر نضجاً، وفى الوقت نفسه تترجم إلى لغة شعرية حديثة معاصرة، يتكامل فيها نسيج اللغة المسرحية. إن تجربة صياغة العالم المسرحى، المتضمنة خيالاً شعبياً مسكوناً من قبل الأرواح داخل تلك الشخوص المسرحية المنبثقة عن الأشكال السينوغرافية المتسمة باتجاهها التشكيلى التكعيبى – والتى أفاد منها المخرج ليون شيللر «السينوغراف انجى بروناشكو» - غدت إنجازاً فنياً ومسرحاً تجريبياً خالصاً.

فخشبة المسرح تنقسم إلى فضاءين (فراغين) توضع فيهما مكعبات الصليب داخل سجن الأروقة، وكذلك المحراب الشعبى داخل المقبرة، لتصبح الخشبة أرضاً ومقراً بالغ الدلالة والتوظيف، حيث يرسم ليون شيللر داخل هذه المواقع حركة المجاميع (الكومبارس) من الممثلين الذين يؤدون أدوار الفلاحين بحركاتهم المتموجة وجماعات الفقراء والمساكين بحركاتهم الجالسة/ الساكنة.

وفى مسرحية [الكوميديا الإلهية Nie Boska Komedia] المتسمة بغضبها الثورى وروح التمرد للشاعر المسرحى زيجمونت كراشينسكى تشهد مولد «النمط» أو الموديل، الذى كان أنموذجاً مثالياً جديداً «للمسرح الشمولى» البولندى فى أربعينيات هذا القرن.

لقد ألهمتْ هذه الخيالات الشعبية بقيمها الروحية أرواح الشعراء الكبار، فخلقوا أعمالاً ذات طابع أدبى قومى رفيع،

تستثير قرائح المبدعين من المخرجين المسرحيين والتشكيليين/ السينوغراف ليخلقوا إبداعات مسرحية تتسم بالخلود.

لقد نَهَلَ الشعراء / كتاب الدراما ومبدعو المسرح ممن يُطلق عليهم تيار «بولندا الفتية ـ MLODA POLSKA» ــ من المنابع الشعبية والمصادر الرومانتيكية. وهي فترة تغطي بدايات السنوات الأولى من القرن العشرين. ويشغل الشاعر/ الكاتب المسرحي/ والفنان السينوغراف والمخرج «ستانيسلاف فسبيانسكي(٧) ـ Stanislaw Wyspianski» في شخص واحدٍ، مكانةً جوهرية في خريطة هذا التيار. ففكرته المسرحية، وإبداعاته الدرامية، وتطبيقاته المسرحية قد أيقظت اهتماماً حياً لواحد من أهم المفسرين المسرحيين في حركة الإصلاح الكبرى: «إدوارد جوردون كريج ـ(٨) Edward Gordon Craig»؛ ففي مجلته «القناع ـ The Mask»، نشر كريج دراسة خصصها عن فسبيناسكي بقلم المخرج المسرحي البولندي الكبير ليون شيللر.

إن القرية البولندية الواقعة في ضواحي المدينة القديمة كراكوف هي موقع أحداث بضع مسرحيات للكاتب المسرحي فسبيانسكي حيث يفيد الشاعر المخرج من هذا النبع الشعبي الذي لاحدود له كما يستلهم من جوهره، ومن أكثر الوسائل والطرق الجديدة إثارة، فينجح في تشكيل مادتها داخل مسرحيته ذائعة الصيت «حفلة زواج ـ Wesele». وبجوار مسرحية «الأجداد» لميتسكيفيتش، نجد أن «حفلة زواج» هي العرض المسرحيّ التالي ذو التقاليد المسرحية العريقة فيما يخص أطروحة التجريب المسرحي الجديد. وباستعارتنا لمفاهيم النقد الفرنسية للمنّظِر المسرحي Du Bos الذي عاش في القرن الثامن عشر ومؤلف الكتاب الهام: Réflexions Critiques sur La Poésie et la Peinture، يمكن أن نعد «حفلة زواج» مدخلاً جيداً أو معزوفة موسيقية؛ بدأت بها حركة التجريب المسرحي علاقتها بالفنون الشعبية، وفقاً للمفهوم الحرفي لمصطلح "Partyra" وخصوصية المغزى في تكوين العمل الموسيقي. فالإيقاع يهب هذا العرض المسرحي الشعبي، موسيقى يعرفها جميع البولنديين؛ ويغنونها على رقصات الكراكوفيانكا والمازوريك وأبيرك، وهي رقصات بولندية شعبية أصيلة. وفي القرية في ضواحي كراكوف ـ حيث تدور فيها حوادث العمل المسرحي؛ وداخل هذا البيت المتواجد بالفعل ـ تحيا عائلة ريفية مثقفة. وتقام في هذه القرية ـ كما يحدث في الواقع اليومي لكل قرية ـ «حفلة زواج»، عُرْسٌ لفتاة قروية يتقدم للزواج منها شاعر من مدينة مراكوف. يلتقي هنا عالمان مختلفان عن بعضهما البعض، يشتركان معاً في شعورهما بالأزمة المأساوية القومية التي تهدد الوطن الواحد، والانتماء إليه. فباسم القضية القومية يحاولان أنْ يتفاهما ويتواصلا، لكنّ الأهداف النبيلة والمساعي الحميدة لكل منهما لا تكفي ويواجهان مصيراً مأسوياً مؤسفاً.

فالفلاحون المرتدون أزياء شعبية مزركشة ومزخرفة بطريقة بديعة يتكلمون بلهجاتهم التي تصاغ في صياغة شعرية وفية للمقاطع الشعبية الشائعة، تغدو ظاهرة «فينوميلولوجية»، تبحث في وصف الظواهر الواقعية وتصنيفها مع اجتناب كلِّ تأويل أدبي. يتسم البيت الريفي بزخارفه الملونة التي تصبغه من الداخل، وهذا البيت أو الكوخ الريفي ذو التقاليد العريقة هو المكان الذي تقع فيه الأحداث، ويشتمل المكان على قطع الأثاث الريفي، وغيرها من المواد التي تحمل داخلها خصائص شعبية، ودلالات ومعايير فولكلورية، وتشيد واقعاً مسرحياً يتسم بمصداقيته الأصيلة. فالموسيقى أحياناً ما تمنح الحدث والكلام إيقاعه، وأحياناً أخرى تمثل خلفية للأحداث، ترتبط أوثق الارتباط باللهجة الشعبية، والتراث الشعبي وتقاليده، وبالأزياء المحلية وبالأكواخ الريفية، وتتناول جميع هذه العناصر داخل قالب من الحداثة والجدة في فعل الإبداع المسرحي المتميز بقيم تشكيلية ذات مرتبة رفيعة. فالتميز الفني الخاص «لحفلة زواج» عند فسبيانسكي يأتي من أنها ملمح جوهري لظاهرة متفردة، وغير متكررة في الإبداع المسرحي البولندي ورغم أنه قد تواصل فيما بعد هذا النوع من التجارب التي تسير على هذا النهج وتقوم بتطوير هذا النوع من الدراما، إلا أن هذه التجارب لم تصل إلى عمق التجربة الأم «حفلة زواج» للكاتب/المخرج فسبيانسكي.

لقد سبّر فسبيانسكي أغوار التراث، كي يبحث عن المنابع الحقيقية الثرية للفنون الشعبية ليس باعتباره مؤلفاً مسرحياً لهذه التجربة فحسب، بل لكونه مخرجاً مفسراً وسينوغرافياً.

وعند تقديمه فوق الخشبة هذه الدراما التى ألّفها خصيصاً ليعبر عن مرحلة تاريخية سياسية تمثل فترةً من فترات التاريخ البولندى، فإنه قد استلهم وأفاد فى الوقت ذاته من ذلك الزخم من تقاليد المعمار الإقليمى الحى، وثراء الزخارف الشعبية، ومختلف أنماط الفنون التطبيقية.

وعند إبداعه لهذه النماذج الشعبية التى عكست بالضرورة حاجة خشبة المسرح لها، استطاع ڤسبيانسكى أن يحيلها إلى محاولات استثنائية من القيم الفنية المسرحية المتفردة.

لم يكنْ عمله السينوغرافى مجرد خلفية أو إطار خارجى، بل موقع حقيقى مُوَظَّفٌ لخدمة الأداء المسرحى، اتخذت فيه مفردات العرض المسرحى من مواد متنوعة ومهمات مسرحية (قطع إكسسوار) وكذلك من الألوان، قيماً رمزية تحمل فى فحواها دلالات ومعانى متسمة بخصوصيتها الفنية. لقد غدتْ هذه السينوغرافيا - فيما بعد - إلهاماً لعدد غير ضئيل من فنانى المسرح. كانت فى ذاتها انعكاساً لظاهرة الحداثة المسرحية الجديدة، وفى الوقت نفسه حددت اتجاه حركة الإصلاح المسرحية الكبرى داخل المسرح البولندى فى القرن العشرين.

ويعد ليون شيللر[٩] - الذى ذكرناه آنفاً - من أكثر أولئك المبدعين استمراراً لڤسبيانسكى واقتراباً من منهجه. فشيللر هو مبدع نموذج «المسرح الشمولى - Tertr Uniwersalny» البولندى، وأفاد فيه من نظريات ڤسبيانسكى وتطبيقاته، وكذلك طوّر التيار المسرحى «الشعبى والطقسى» فى عرضه المسرحى «باستوراكا - PASTORALKA» الذى تعود أصوله إلى العصور الوسطى، حيث يعكس مولد السيد المسيح وكذلك عيد قيامته، وهى، كمسرحية «الأجداد»، ملمح رئيسى من ملامح تاريخ المسرح البولندى، تحمل فى سماتها البساطة الشعبية الخالصة، والبداءة، والتطير، والشاعرية. لقد تناولها شيللر كذلك باعتبارها طقساً مُخْرجاً، زاخراً برقصاتها الشعبية، وأغانيها القديمة. وبمفهوم «الشعور والعقيدة» نفسه الذى تحويه عروضه المسرحية، وبساطة إخراجها وتجسيدها بهذا القدر من الإيمان الخالص، تسبب عنه أن «باستوراكا» أصبحتْ عرضاً مسرحياً متأصلاً فى التراث الإنسانى البولندى وعقائده، يصعب استنساخه أو تكراره، داخل أشكال من المؤثرات المسرحية الجوفاء، وزيفها؛ وبمهمات مسرحية «قطع إكسسوار» مقلدة ممسوخة.

فى النصف الثانى من القرن العشرين عاد شيللر فى نهايات الفترة التى أبدع فيها، وكذلك تلاميذه وحواريوه إلى التراث الطقسى/ الشعبى؛ حتى عند «أجداد» ميتسكيڤيتش، نشاهد بوضوح بالغ رغبة حقيقية لديه فى التعبير عن الجانب الطقسى الذى يؤدى دوراً كبيراً فى العمل المسرحى. ورغم أن هذه المحاولات وتلك الخطوات الرامية إلى هذا الاتجاه وذلك المقصد تثمر ثمرتها الحسنة لصالح العروض المسرحية، إلا أنها لم تبذر بذرتها الفعلية فى بطن أرض الإبداع المسرحى؛ ولم تخلق نموذجاً جديداً يعود إليه - بشوق ورغبة ملحة - الجيلُ الأحدث من المخرجين والسينوغرافيين، ولم تعد تشغل مكانة رئيسيةً فى تيار الإلهام المسرحى والاكتشافات الإبداعية البولندية الجديدة.

لقد خدم المسرح البولندى المحترف احترافاً خالصاً التراث الأدبىَّ الأوروبىَّ فى أفضل صوره، ونهل فى الوقت نفسه من الدراما العالمية الجيدة، واغترف منها الكثير لصالحه، طامحاً فى هذا إلى إحداث رابطة تصل القضايا ذات الطبيعة الإنسانية، والمتسمة بشموليتها، بالمخاطر والهواجس القومية ذات الطابع المحلى. فالتجريبيون المسرحيون المعاصرون الكبار «كتادووش كانتور[١٠] Tadeasz Kantor»، ويوزيف شاينا[١١] - Jozef Szajna»، وييجى جروتوفسكى[١٢] - Jerze Grotowski»، وميرون بياوو شيفسكى - Miron Bialoszewski» غير المعروف خارج حدود بولندا - شيدوا عالماً ممتزجاً بالعبث متكسراً مفككاً فى مسرحهم ليقوموا بعد تفكيكه وتقطيع أوصاله بإعادة بنائه من جديد فى نسق وترتيب جديدين غير تقليديين، يقوم على إشكالات أدبية تشكيلية متجددة معاصرة، وقد عبّروا فى هذه الصيغ المسرحية عن آلامهم الذاتية وهواجسهم وكفْرهم بالقيم البالية. وقفوا بالمرصاد ضد قيم الكائن الإنسانى (homo humanus) فى تجاربهم المسرحية، وعروضهم التى تضمنت المأساة الإنسانية لأبطالهم الواقعين تحت حافة نهايات القرن العشرين، ليعرضوا من خلالها حالة الفوضى، والمخاطر المهددة للإنسانية، والعالم الذى نحيا فيه ونعانى من عذاباته.

إن عالم الشعر والعقائد الشعبية؛ ذلك العالم الذى نملك فيه عدالةً غير عادلة، يستحيل الرجوع عن أحكامه، هذا الشعور

الوطنى الخالص المغمور فى أعماق بحار التراث والتقاليد والعادات والطقوس، المغموس فى طابع صوفى شعبى، غدا كل ذلك كمقاطعة محاطة بأراض أجنبية، جزيرة فقراء منعزلة يَصْعب اختراقها؛ لتحل محلها صيغ زلخرة بفنون تطبيقية مزخرفة تتسع رقعة استنساخها وتعرض للبيع.

إن «التجريب» الذى يتواصل مع جذوره من جديد، ويستغل طوراً من أطوار الفولكلور المتنامى يعد داخل بولندا ـ فى ظنى ـ مرحلة لحظية. فينبغى على مُجَرِّب كهذا أن يكون فى الأصل والنيت شاعراً فوق خشبة المسرح؛ لأن الشاعر فقط إنسان متميز، لديه قدْرٌ من الحساسية البليغة، وخيال مسرحى مبدع، يُقارن بذلك «الشيخ» الذى يقود التظاهرة المسرحية العربية «تعازى الحسين»، عندما يجمع عبر خيط قطنى رفيع دموع الباكين الحزانى ألماً وحزناً لموت بطلهم الحسين، ويضع دموعهم فى «فنجان» تُجْمَع فيها وتُحْفَظ، لأنها تملك خاصية سحرية فى شفاء المرضى، وهو اعتقاد شعبى يسرى بين جنبات الجماهير/ المتلقية/ والمشاركة فى العرض المسرحى، أشبه ما يكون بمسرح أنتونان آرتو فى مسرحيته «القديس الباكى»، ونكتشف الصدى ذاته عند جاك كوبو، عندما قدم فى مسرحه احتفالات أعياد قطف العنب فى بروفانسيا.

لقد اجتمع المثقفون والفنانون المسرحيون معاً منذ عدة شهور مضت داخل بولندا، ممثلين لمختلف الأوساط والمراكز الثقافية المسرحية العالية؛ ليدرسوا مجتمعين ظاهرة «صياغة الثقافة الإنسانية فى نهايات القرن العشرين وعلى مشارف القرن الواحد والعشرين».

فاللوحة يشوبها اللاوضوح ويكتنفها الغموض عندما نصف ما آلتْ إليه حالة الفن المسرحى الحديث، الضائع، والمفتت، غير المتيقن من الغد، غير الواثق من إمكاناته وقدراته، فى مواجهة النظم الديكتاتورية والشمولية، والتعصب القبلى العنصرى. إن دور المسرح المتواجد فى نهايات القرن العشرين، إنما عليه أن يضيئ تلك التظاهرات المتسمة بالأمل، ويضيئ أكثر فأكثر أولئك الراغبين فى تشييد مراكز إبداعية خلاقة، تقف بالمرصاد ضد الحدود القاطعة ما بين ثقافات الشعوب وقوميتها؛ مراكز تمثل الشخصية الإنسانية تمثيلاً واضحاً، وتعبر بوضوح أكثر عن الهوية الفنية المعبرة عن أوطان البشر الصغيرة: فهذه الأوطان الصغيرة إنما هى حدائق غنَّاء من الشعر الممنوع، وفنون التصوير الحرة، والموسيقى التى تعزف للقلوب والعقول، فتزيد استثارتها، والمسرح الذى يجد فى التجريب مرفأه. ينبغى حماية هذه الفنون بكل ما أوتينا من قوة قبل فوات الأوان. ففى ممارستها نشعر بالأمان والأمل، ليس فقط فى العثور على مصادر الإبداع التجريبى الحق؛ بل لخلق الهوية الثقافية القومية الإنسانية لقدرتنا التى تحيا على التراث، وتجد فى الفولكلور درعاً واقياً لتجريب يُنظِّر للمستقبل لا يتوقف، ويرهص بمسرح ينبض بالحياة لايموت، أو يحيا فى متحف التاريخ.

الهوامش

(١) اللايكونيك (Lajkonik):

احتفالات تقدم كل عام بمدينة كراكوف Krakow الواقعة فى الجنوب البولندى، إحياء لذكرى درأ العدوان التترى على بولندا وغزوها القائم فى القرن الثالث عشر الميلادى. والبطل الرئيسى فى هذه الاحتفالات الشعبية هو ممثل يمثل دور فارس، ممتطيا فرساً صغيراً متنكراً فى زىٍّ تترى يخترق شوارع المدينة.

(١) شوبكا (SZOPKA):

وهو «ماكيت» يعد نموذجاً مصغراً للاسطبل الذى ولدت فيه مريم العذراء ابنها السيد المسيح فى فلسطين، تتواجد بداخله الشخصيات المقدسة على شكل تماثيل شعبية؛ أبدعتها قرائح الفنانين الشعبيين البولنديين. وتقام مسابقات كل عام تنفق فيها مكافآت تشجيعية سخية تفوز فيها أفضل هذه «الماكيتات» المصغرة التى يطلق عليها (شوبكا)، وذلك للحفاظ على تقاليد هذا الفن الشعبى. فتوضع «الشوبكات» فى الميدان الرئيسى لمدينة كراكوف أمام لجنة المسابقة المكونة من جماهير المدينة وعلى رأسها محافظها وتعرض خصيصاً مسرحيات دينية مصاحبة لهذه الاحتفالات تتناسب والمناسبة، لعل من أهمها على الإطلاق: (باستوراكا ـ Pastoralka).

(٣) فويتشيخ بوجوسلافسكي ـ Wojciech Boguslawski :
(١٧٥٧ ـ ١٨٢٩) بولندى الجنسية. كان ممثلاً وكاتب دراما ومعلماً. يطلق عليه المؤرخون الأوروبيون «أبو المسرح البولندى». كان مديراً للمسرح القومى فى وارسو والذى أنشأه فى الفترة ما بين (١٧٨٨ ـ ١٩١٤) مع فترات انقطاع. عمل كذلك مديراً لمسارح بولندية أخرى. إنه مؤلف ومترجم لعدد من الأعمال المسرحية. ومن أهم أعماله المؤلفة «الكراكوفيون والجبليون». ومن أهم كتبه النقدية المؤلفة تاريخ المسرح البولندى القومى Dzieje teatru narodowego.

(٤) آدم ميتسكيفيتش ـ Adam Mickiewicz (١٧٩٨ ـ ١٨٥٥):
أعظم شاعر بولندى فى تاريخ الشعر البولندى الرومانتيكى كان يواصل فى بدايات إبداعاته الشعرية وكتاباته حركة «التنوير الكلاسيكى» فى بولندا، ليصبح فيما بعد أهم مبدع من المبدعين الرومانتيكيين، بداية من قصيدته المهمة قصيدة إلى الصبا والشباب وقصيدة الشعور والعقيدة التى تعبر ـ بشكل واضح ـ عن عدم قدرة الطبيعة الإنسانية على تفهم روح «الشعر الرومانتيكى» كان اتجاه العودة إلى مصادر القدرات الخيالية الإبداعية والعقائد البشرية عند ميتسكيفيتش هو المنبع الرئيسى لشعره الحقيقى وتحقيقاً لبرنامجه الشعرى. وفى الوقت ذاته مصدراً لشعوره بالتوازن الأخلاقى لذاته، ومعنى وجوده بوصفه شاعراً وكاتباً مسرحياً. خاصة فى نوعين من الشعر: أناشيده الشعرية (Ballady) وقصائده حول الحب: نستشف فى أعماله المسرحية نموذجاً للعصيان الرومانتيكى للفرد وتمرده فى مواجهة العالم بقوالبه ولوائحه الاجتماعية، وشعوراً بالسعادة الذاتية الأبدية كما فى مسرحيته «الأجداد».

(٥) الأجداد ـ Dziady :
مسرحية بولندية شعرية. ألفها الكاتب البولندى ميتسكيفيتش وهى تعبر تعبيراً واضحاً عن تمرد الفرد ضد العالم وما يدور فيه. يتكون العمل المسرحى من أربعة أجزاء: اثنان منها يرتكزان حول طقوس الموتى، والاحتفال بها مع احتوائها المضمون الفكرى السابق. أما الجزءان الثالث والرابع فيطرحان القضايا الإنسانية التاريخية والميتافيزيقية التى تمثل خلفيتها «بانوراما» للأقدار المأسوية للجيل الرومانتيكى. كما أن المسرحية تشير بإصبع الاتهام الصارخ نحو طبقة المثقفين البولنديين فى نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر بأكمله بأنها طبقة خادمة لاموقف لها.

(٦) زيجمونت كراشينسكى ـ Zygmunt Krasinki :
شاعر مسرحى بولندى من أهم ممثلى التيار الرومانتيكى للمسرح البولندى فى القرن التاسع عشر. فى إبداعاته غالباً ما يربط فكره صراع الفرد مع العالم، برؤية الثورة المنتصرة للجياع والفقراء، والوقوف بالمرصاد ضد عالم الأرستقراطيين المتخبط، ورجال المصارف وأصحاب المصانع. يتعامل فى مسرحه مع الثورة باعتبارها قوة تقوم بتغيير العالم بكل مخلفاته وقيمه المتهالكة. نشعر فى أعماله برؤية «أبوكاليبسية» مستحيلة تمزج ظاهرة الثورة بمأساة أبطالها وذواتهم، حيث يتشكل لاوعيهم بفكرة الثورة ذاتها. ومن أهم أعماله: «السيد كراتسى»، و«الكوميديا الإلهية».

(٧) ستانيسواف أسبيانسكى Stanislaw Wyspianski (١٨٦٩ ـ ١٩٠٧) :
كاتب دراما، شاعر، رسام، جرافيكى، مصلح مسرحى، مصور الزهور، ووجوه الأطفال، والمناظر الطبيعية، كما رسم لوحات جرافيك تصويرية للكتب. صمم كسينوغراف عروضه المسرحية وأخرجها بنفسه. قام بتصميم الأثاث وديكورات العروض المسرحية المتسمة بطابعها الشعبى والتى تتعرض الموضوعات القومية. ومن أهم أعماله الدرامية: (العرس أو حفلة زواج ـ Wesrla) و(التحرير ـ Wyswolenia)، ودارت معظم دراماته المسرحية حول موضوعات الثورات القومية، كما نشاهد فى (فتاة وارسو ـ Warszawianka) و(ليلة نوفمبر ـ Noc Listpadowa).

(٨) أ. ج. كريج ـ Edward Gordon Craig (١٨٧٢ ـ ١٩٦٦):
مخرج إنجليزى، وسينوغراف، ومنظر مسرحى. بدأ حياته الفنية ممثلاً، ثم قدم أول عمل مسرحى من إخراجه وتصميماته السينوغرافية فى عام ١٩٠١. يعد كريج بجوار زميله أبيا السويسرى من أهم التجريبيين

الإصلاحيين لحركة المسرح العالمي . فكريج ـ لامحالة ـ هو مبدع نظرية (خشبة المسرح التشكيلية الجديدة) . خلق أسساً جديدة للمفهوم المسرحي لعناصر العرض المسرحي الجوهرية: (الإضاءة ـ التكوين المسرحي ـ المساحة ـ الفراغ ـ الحركة المسرحية)، كما أن كريج أبدع مفهوماً جديداً لدور المخرج المسرحي أو «المبدع المسرحي» ـ على حد تعبيره ـ باعتباره (فناناً شاملاً) . أسس المجلة المسرحية: «القناع ـ The Mask في الفترة (١٩٠٨ ـ ١٩٢٩) . وألف كتاباً هاماً بعنوان «حول فن المسرح» عام ١٩١١.

(٩) ليون شيلر: Leon Schiller : (١٨٨٧ ـ ١٩٥٤) :

مخرج بولندي. تعاون بشكل رئيسي مع المسارح البولندية في «وارسو» و«دورج» ـ Lodz، و«لفوف ـ Lvov» . وفي نشاطاته التجريبية الإبداعية ـ كمخرج شامل ـ استطاع أن يحقق ثلاثة تيارات:

١ ـ المسرح الشعري الشامل في تناوله الفني عندما أخرج مسرحية «الأجداد» للشاعر البولندي ميتسكيفيتش.

٢ ـ المسرح الموسيقي: عندما أخرج مسرحية «باستوراكا» وهي المسرحية التي استفادت من التراث الشعبي البولندي المسيحي.

٣ ـ كان معلماً تربوياً وأستاذاً في المعهد الحكومي للفنون المسرحية في بدايات القرن العشرين بمدن (وودج) و(وارسو) . وكان مؤسساً ومحرراً في المجلة المسرحية العلمية «ذاكرة المسرح»، كتب العديد من المقالات والدراسات. من أهم كتبه «المسرح الشامل» و«بدايات مسرح جديد» .

(١٠) تادووش كانتور: Todeusz Kantor (١٩١٥ ـ ١٩٩٠) :

بولندي الجنسية . رسام، سينوغراف، مخرج مسرحي، مؤسس الفرقة التجريبية «كريكوت ـ ٢» . يعد هذا المسرح من أهم مراكز الفكر المسرحي الطليعي والتجريبي في بولندا والعالم.

(١١) يوزيف شاينا: Jozef Szajna (ولد في عام ١٩٢٢) :

بولندي، فنان تشكيلي، سينوغراف، مخرج مسرحي. مدير المسرح التجريبي (ستديو) . كان سجيناً في معسكرات الاعتقال النازية في أثناء الحرب العالمية الثانية . اشترك مع جروتوفسكي في إخراج العرض المسرحي الهام «أكروبوليس» . وفي عام ١٩٧٢ أدار مسرحه التجريبي (ستديو ـ Studio) . يتعامل شاينا مع العرض المسرحي باعتباره رؤية بلاستيكية «تشكيلية» . كانت السمة الغالبة على أعماله في بداياتها تكوينات الأفق وتشكيلها من بين عناصر معلقة، مما يعطي المسرح خلفية منسجمة ذات أبعاد ثلاثة . من أهم عروضه المسرحية: «ريلبيكا» و«دانتون» و«سيرفانتيس» و«فاوست» .

(١٢) يجي جروتوفسكي Jerzy Grotowski (ولد عام ١٩٣٣) :

بولندي الجنسية، منظر مسرح، مخرج مسرحي، معلم، مبدع أساليب جديده لفن الممثل . من أهم أعماله المسرحية «الكراس» ليونيسكو. و«العم فانيا» لتشيخوف. في عام ١٩٥٩ أصبح مديرا لمسرح الـ ١٣ صفا ـ (Teatr 13 r2edow)

أخرج في هذا المسرح عدداً من الأعمال المسرحية ذات طابع متميز ترتبط أوثق الارتباط بأساليبه الفنية المبكرة، بعض هذه الأعمال هي «قابيل» لبايرون، و«مستيريوم بوفو» لماياكوفسكي، و«شاكونتالا» للكاتب الهندي كاليداس. وتعد مسرحية «أكروبوليس»، للشاعر المسرحي البولندي فسبيانسكي، من أهم أعمال جروتوفسكي التأسيسية لمسرحه الهام الذي ارتبط به طوال حياته وهو المعمل المسرحي ـ Teatr Laborator-ium.



تأملات

على هامش دخول «الحكاية» للفضاء المدرسي بالمغرب

د. أسماء اجزناي

بالرعاية السامية للأميرة الجليلة للامريم جاءت انطلاقة المهرجان الوطني الأول للحكاية المدرسية في أواخر يونيو المنصرم، لتسجل حدثا تربويا وثقافيا متميزا على الصعيدين المحلي والوطني، خصوصا وأن المهرجان بحد ذاته لم يكن إلا تتويجا لمشروع «سبك حكاية»، أنجزته الباحثة نجيمة طيطاوي، الذي يعد الأول من نوعه بالمغرب، وربما بالعالم العربي بأجمعه. ويعتمد مشروع «سبك حكاية» على إدخال «الحكاية» للفضاء التربوي المدرسي، ابتداء بالمستويات الابتدائية فالإعدادية والثانوية، وحتى الجامعية، واستعمال وتداول الحكاية بوصفها وسيلة تعليمية واستثمارها بأشكال أدبية وفنية تشمل الرسوم، والعروض المسرحية، والعروض الحكائية وذلك باللغتين العربية والفرنسية، باعتبار أن اللغة الفرنسية هي اللغة الثانية بالمغرب.

ولأهمية المشروع وأسئلته، أود أن أسجل – بوصفي عضواً بمؤسسة المشروع – بعض التساؤلات والملاحظات على هامش مشروع «سبك حكاية» بهدف تقويم بعض أبعاده التربوية والثقافية. ففي استجواب أجريته مع الأستاذة نجيمة طيطاي الغزالي رائدة المشروع ومديرة المهرجان الوطني الأول للحكاية المدرسية (وهي حاصلة على دكتوراه في السيميائيات من جامعة السربون)، وقفت على أهم خلفيات المشروع وقواعده واستراتيجياته. فمن جهة، إن مشروع «سبك حكاية» لم يأت من فراغ، بل إنه يعتمد على خلفية تربوية وثقافية تشمل استفادة المسئول عن المشروع من تجارب كل من أمريكا وكندا، وألمانيا، وانجلترا، وفرنسا في مجال الحكاية المدرسية، إضافة إلى إنجازها لتدريبات كثيرة بمؤسسات فرنسية على يد أخصائيين في مجال بيداغوجية الحكاية؛ كما أنها شاركت بفرنسا بعدة مهرجانات اعتمدت على الحكاية وسيلة تعليمية وتثقيفية، حيث عملت جنباً إلى جنب مع رواد المدرسة الفرنسية. ينطلق المشروع كذلك من رؤية وطموحات شخصية للأستاذة طيطاي التي ترى ضرورة إرساء هذا المشروع التربوي على قواعد تتناسب مع الوضع الثقافي للطفل المغربي والعربي عموماً، وقناعاتها الراسخة حول ضرورة إدخال «الحكاية» للفضاء المدرسي بوصفها وسيلة تربوية، اقتداء بالمؤسسات الغربية. ومن جهة ثانية، اعتمد المهرجان على مشروع «سبك حكاية» لمدة لا تقل عن ثلاث

سنوات من التلقين النظرى والتطبيقى لسبك الحكاية، وذلك استناداً إلى المناهج البنيوية المتعلقة بالحكاية ومن روادها المشهورين:

A. J Greimas, Tzvetan, VLadimir Propp, Claude Bremondوغيرهم) ورافقت هذه المنهجية التعليمية أشغال ميدانية وتدريبات تطبيقية للأساتذة العاملين مع د.طيطاى بعدة مؤسسات تربوية بالمغرب؛ وكانت الانعكاسات الأولية لهذا الحدث التربوى الثقافى المهم نشر العدد الأول للحكايات المبدعة من طرف أطفال المدارس، تحت عنوان مزدوج «العالم حكايتى» **Le Monde, Mon Conte**، قامت بجمعها ونشرها د.طيطاى عند الناشر ناضاف بتاريخ يونية 1996) بعضها مكتوب باللغة الفرنسية، فى حين أن البعض الآخر مكتوب باللغة العربية. وحسب أبحاث ميدانية شارك فيها عدد من الأساتذة والطلبة الجامعيين[١]، جنباً إلى جنب مع المسئولة عن المشروع. وحسب الانعكاسات التربوية للمشروع من وجهة نظر أولياء التلاميذ وأساتذتهم، تبين أن الدور التربوى للحكاية المدرسية لا يقتصر على اكتساب وتنمية مهارات الطفل اللغوية والتعبيرية والإبداعية، بل ويشمل كذلك مواجهة الطفل للمشاكل النفسية والاجتماعية والتربوية ومواجهته للفشل المدرسى[٢]؛ إذ إن «الحكاية» تصبح وسيلة تعبيرية فى يد الطفل، وبهذا المعنى تضمن انفتاحه على المحيط الاجتماعى والتربوى، وهكذا تشمل القيمة البيداغوجية للحكاية جوانب أخلاقية وترفيهية وتعليمية فى آن واحد.

وإذا كان «للحكاية» وأدب الطفل بالمجتمعات الغربية المتقدمة خلفيات نظرية وفلسفية وثقافية تربط ما بين عصر فيكتور هوجو (Victor Hugo) ورواد المدرسة البنيوية «والحكاية» بفرنسا (كلود ليفى ستراوس، عالم الأنثروبولوجيا، وفلاديمير بروب، وتودوروف...) وتشمل عالم والت ديزنى، فإن وضع أدب الطفل بالمجتمعات الغربية المتقدمة نفسها يبدو أنه لم يعرف عصره الذهبى بعد، لو قمنا بتقييم هذا الأدب من منظور الإشكاليات المطروحة على الساحة الغربية ما بين عهد فكتور هوجو ورواد «الحكاية» بالعالم الغربى المعاصر منذ الستينيات.

فبالنسبة إلى الروائى الفرنسى المعاصر الشهير «ميشال تورنيى Michel Tournier»، إن القوانين التى تتحكم فى إنتاج ونشر أدب الطفل بالغرب تحول أساساً دون إنتاج أدب جيد، إذ إن كل تلك القوانين إما موروثة عن عهد فيكتور هوجو والملكة فيكتوريا، أو أن أدب الطفل يخضع لهيمنة شركة والت ديزنى بشكل يحول دون إنتاج أى عمل روائى/ حكائى للأطفال يعتمد على الأصالة والإبداع الفنى، كما هو الحال حتى السبعينيات[٣]. وفى دراسة نقدية للكاتب الفرنسى مارك سوريانو Marc Soriano حول أدب الطفل (وهى دراسة قدمها لمنظمة اليونيسكو)[٤] يؤكد سوريانو على أن «الحكاية المدرسية» مدرسة بحالها، بحكم أنها تسهم بفعالية فى تربية الطفل، مع العلم أن الطفولة مرحلة نمو سريع واكتساب وتمعن مفرطين، وبحكم أن التربية الأولية المكتسبة تكون أفضل وأسهل من تصحيح التربية[٥]. ورغم تأكيد الكاتب على أهمية الجانبين الخيالى والرمزى لأدب الطفل، وإسهامها فى تهذيب الحس النقدى عند الطفل، يحذر الكاتب وبشدة من سلبيات أدب الطفل بالمجتمعات الغربية الاستهلاكية، والتى، فى الحقيقة، تعيق الوظائف نفسها؛ التربوية والتعليمية لأدب الطفل. ولعل أهم إشكاليات أدب الطفل بالمجتمعات الغربية الاستهلاكية اعتماد إنتاج هذا الأدب على معايير اقتصادية استهلاكية تعتمد على الربح التجارى على حساب الجودة الفنية، بحيث إن أدب الطفل «أصبح شبيها بإنتاج معجونات الأسنان»[٦]. وبالنتيجة، فإن أدب الطفل فى المجتمعات الغربية يسهم فى تجهيل وتبليد الطفل (الغربى) ويحول دون تعلمه للقراءة الجيدة، إذ إن هذا الأدب يعتمد عموما على بنية حكائية تولد عند القارئ الصغير الرغبة فى الاستمتاع بالإثارة والعنف Suspense، مما يسهم فى بلورة قيم إيديولوجية سلبية عند الطفل، مثل العنصرية ومعاداة السامية (anti Sem-itism)[٧]. ولعل المفارقة العجيبة والمعادلة الصعبة التى تشكل خلفية أدب الطفل بالمجتمعات الغربية الاستهلاكية أن هذا الأدب يؤدى إلى نتائج عكسية؛ بحيث إن افتقاد القارئ الصغير لتعلم القراءة الجيدة يعادل، فى رأى سوريانو مثلا وعلى حد تعبيره، ضياع تراث ثقافى بكامله، علماً بأن إجادة القراءة تتطلب إيقاظ الحس النقدى والإبداعى عند الطفل[٨].

إن أدب الطفل فى المجتمعات الغربية الاستهلاكية يعبر عما يسميه سوريانو بـ «ظاهرة تخلف المجتمعات الصناعية الاستهلاكية»، وهى ظاهرة غير موجودة بمجتمعات دول العالم الثالث والعالم الرابع، إلا أنها تهدد هذه الأخيرة على حد تعبير الكاتب، خصوصاً وأن أدب الطفل بالمجتمعات الغربية أصبح بضاعة عالمية تغزو أسواق هذه الدول بوصفها أدباً مترجماً[٩]. وإذا كانت وضعية أدب الطفل بالمجتمعات الغربية الاستهلاكية تعنى بتر الجذور الثقافية بهذه المجتمعات على حد تعبير سوريانو فإن الاقتداء بالنماذج الغربية لأدب الطفل من طرف مجتمعات العالم الثالث والرابع يهدد هاته الأخيرة، بحيث إن بتر الجذور الثقافية سيعنى بالضرورة عودة إلى الأمية[١٠].

ولكن، إذا كان دخول «الحكاية» للفضاء المدرسي بالنسبة للدول الغربية (المتقدمة) يمكن اعتباره وسيلة لتجاوز سلبيات النماذج الغربية لأدب الطفل، فهل يمكن اعتبار القضايا التي يطرحها غزو أدب الطفل الغربي المترجم لأسواقنا نفس القضايا التي يطرحها بالمجتمعات الغربية الاستهلاكية؟ الحقيقية أننا لو أخذنا بعين الاعتبار وضع الثقافة العربية الإسلامية من جهة، وهيمنة الثقافة الغربية، ووضعية الطفل العربي في إطار الإزدواجية الثقافية من وجهة أخرى لاكتشفنا أن هناك قاسم مشترك أو اثنين بالنسبة إلى الجانب التربوي، إلا أن الإشكالات التي يطرحها الغزو الثقافي لأدب الطفل الغربي لأسواقنا أكبر بكثير مما يعبر عنه سوريانو. فالتطور الإعلامي - المعلوماتي البصري - ابتداءً بالكمبيوتر والألعاب الإلكترونية وانتهاءً بشبكة (INTERNET) أصبحا يشكلان نماذج جديدة وغير معهوده من الغزو الثقافي الغربي، في حين نجد أن أدب الطفل الغربي (من مترجم وغير مترجم) يملأ أسواقنا ومؤسساتنا التعليمية. وإذا كان التطور السمعي - البصري وحده قادراً على تهميش أدب الطفل - بل وقراءة هذا الأدب من طرف الطفل نفسه - فمن أي أدب نتحدث أولاً؟ الأدب العربي أم الأدب الأجنبي؟ المترجم أم غير المترجم؟ ثانياً، إن هذا الغزو الثقافي الغربي يطرح إشكالية بالنسبة إلى الطفل العربي، انطلاقاً من الازدواجية الثقافية. بحيث إن انفتاح الطفل العربي (اللامشروط واللامحدود) على الثقافة الغربية يمكن أن يصبح سلبياً أكثر منه إيجابياً لو أخذنا هيمنة الثقافة الغربية بعين الاعتبار. إن عالم «والت ديزني» مفيد للطفل العربي لأن التزاوج الثقافي (في حد ذاته، على الأقل) مفيد إلا أن ازدواجيتنا الثقافية الموروثة عن عهد الاستعمار تهدد الطفل ثقافياً وتربوياً نظراً للوضعية غير المتوازية بين الثقافة العربية والثقافة الغربية. هناك غزو ثقافي وحضاري عبر الأقمار الاصطناعية والشبكات المعلوماتية يعبر عن وضع غير متوازن،،وهناك تواجد أدب غربي - من مترجم وغير مترجم - مقابل أدب عربي للطفل هزيل كمياً ونوعياً. ثم هل يصح أن يتعامل الطفل العربي مع واقعه وخصوصيته الثقافية والتاريخية من خلال مخيلة أوروبية أو أمريكية، أي حكايات والت ديزني وسندرر؟

وإذا كان لا يصح اعتبار الازدواجية الثقافية غزواً ثقافياً في حد ذاته فأين يمكن رسم حدود الازدواجية الثقافية من الغزو الثقافي؟ أين يبدأ الغزو الثقافي في وضع ازدواجية ثقافية يهيمن فيها الطرف الغربي على الثقافة العربية؟ وإذا كانت موضعة الثقافة العربية الإسلامية من الثقافات الغربية والأجنبية نفسها نتيجة ظروف سياسية وتاريخية تعود إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتفرض علينا وبشكل حتمي ازدواجية الرؤية الثقافية والكونية، فإن مشروع «سبك حكاية» في نظر صاحبته يستثمر هذه الازدواجية الثقافية بشكل إيجابي، ويستثمر الانفتاح على الثقافة الغربية من منطلق استراتيجية كفيلة بإعادة التوازن، مع مراعاة خصوصيتنا الثقافية. فنجيمة طايطاي ترى أن استراتيجية المشروع لا تنطلق من موقف سلبي من الثقافة الغربية، ولا تطالب الطفل بنبذ الثقافات الغربية والأجنبية، إلا أنها لا تدعو إلى الاقتداء الأعمى بالنماذج الغربية نظراً لسلبيات هاته الأخيرة. وتؤكد الأستاذة الباحثة أن مشروع «سبك حكاية» ينطلق من حرص أكيد على انفتاح أطفالنا بالمغرب والعالم العربي على العالم الغربي والثقافة الغربية، بل ترى الأستاذة في «الحكاية» «وسبك الحكاية» وسيلة تربوية وتعليمية وتثقيفية كفيلة بتوجيه تفكير الطفل وتفاعلاته مع الثقافات الأجنبية، وتعامله معها من منطلق خصوصيته العربية مع احتفاظه بجذوره الثقافية. وبما أن «الحكاية» تلعب دوراً مهماً في ترسيخ الهوية الثقافية فإن الباحثة ترى بأن «سبك حكاية» يزود الطفل العربي بوسيلة تربوية فريدة من نوعها تمكن من الانفتاح على «الآخر» في المجال الخيالي (Lémaginaire)، فيتعرف الطفل على معالم الاختلاف الثقافي والحضاري من نافذة مخيلة متجذرة في ثقافة وتراث عربيين.

ومن هذا المنطلق، في نظرنا إن مشروع «سبك حكاية» لا يعتمد أصلاً على استيراد «الحكاية» كنموذج غربي، ولايدعو إلى تقليد النماذج الغربية بقدر ما أنه جاء ليتمم مسيرة الثقافة العربية الإسلامية على مسار جديد يفرضه السياق التاريخي والسياسي الراهن للثقافة والحضارة العربية الإسلامية. فسرد الحكاية متجذر في ثقافتنا، وتاريخ الحكاية بوصفها نوعاً أدبياً وتطورها يرجع - ومن دون منافس - لحكايات «ألف ليلة وليلة» وللقرن التاسع الميلادي بالضبط. ومشروع «سبك حكاية» يعتمد على استراتيجية محددة تنطلق من خصوصية الوضع الراهن للثقافة العربية وخصوصيتنا الثقافية، ومن هذا المنظور، فإن «سبك حكاية» جاء بوصفه مشروعاً مضاداً لأدب الطفل بالنماذج الغربية والغزو الثقافي الغربي للفضاء الثقافي والمعرفي للطفل العربي. ولو وقفنا على الخلفيات الأساسية «لسبك الحكاية» من وجهة نظر السيميائيات وغيرها من النظريات المتعلقة «بالحكاية» وسرد الحكاية، لوجدنا أن تعليم (وتعلم) الطفل للبنية الحكائية على أساس القواعد البنيوية المعقدة، وإستيعابه لهذه الأخيرة يجعل الطفل يخرج من دور

القارئ «المستهلك» إلى دور قارئ «منتج» و«فاعل» بمعنيين، أولا، بمعنى أن الطفل يتعلم كيف يكتب/ يقرأ الحكاية ويقرأ ما بين السطور، وكيف يفكك ويركب التركيبة (البنية) الحكائية ويتحكم فيها من منطلق قواعد سرد الحكاية، فتصبح لديه دراية وخبرة شاملة بالبنية القصصية، فيصبح قارئاً ومنتجاً ومبدعاً وكاتباً في نفس الوقت، وهي من النتائج التي توصلت إليها الباحثة بعد ثلاث سنوات من تطبيق المشروع، ونظراً لموضعة الطفل في الحكاية - بوصفه منتجاً ومبدعاً - وفي نهاية المطاف، كاتباً، فإن الطفل يتعلم القراءة بهذا المعنى المزدوج، فيقرأ «الحكاية» (Narrative) وماوراء الحكاية (Meta-Narrative) وهكذا يصبح الطفل قادراً على القيام بقراءة سيميائية (على غرار النقاد والمختصين في «علم الحكاية» (Narratology). وبفضل هذه الازدواجية، يصبح الطفل العربي مبدعا وقارئاً وكاتباً من موضعة متميزة - داخل الحكاية - ومن منطلق رؤية حكائية (لما في الحكاية وما وراءها) متجذرة في واقع عربي، وموروث ثقافي عربي، ومخيلة عربية إسلامية بدل رؤية حكائية دخيلة ومستوردة من الثقافة الغربية. وبما أن الطفل العربي يصبح متوفراً على رؤية حكائية ومقاربة حكائية للواقع، متجذرة في ثقافته العربية الإسلامية، (بدل اعتماده بشكل أحادي على الرؤى الحكائية المستوردة من الآداب والثقافات الأجنبية) فكونه قارئاً وكاتباً في الوقت نفسه يعطيه القدرة على الإسهام في خلق توازن ثقافي - حضاري من خلال إنتاجه «للحكاية» ليصبح بالتالي مساهماً فعالا في حماية جذورنا الثقافية وبشكل متكافئ جداً.

إن أهم الإشكاليات التي يطرحها النقد الحديث (بالغرب) بمختلف خلفياته الفلسفية والنظرية وتوجهاته السياسية تعتمد على قاسم مشترك يتمثل في إشكالية «الحكاية» بحد ذاتها وسرد الحكاية. فإما أن الحكاية تعتبر استراتيجية فريدة من نوعها للمصادرة الثقافية والتاريخية والجيوسياسية، وإما ينظر إليها بوصفها وسيلة لاحتواء العالم (مثلا - الشرقي، الأفريقي، الأسيوي) واحتواء «الآخر». وكل من كتاب Europés Myths of Orient (1983) للكاتبة السورية رانا القباني، والثقافة والإمبريالية (1993) للكاتب والمفكر الفلسطيني إدوارد سعيد، وكتاب The colonial Rise of the Novel (1994) لفردوس عظيم يطرح إشكاليات «الحكاية» وسرد الحكاية، كوسيلة للهيمنة الثقافية والسياسية بوصفها وسيلة للاحتواء الثقافي والسياسي عموما. وكل من قرأ الثقافة والاستعمار (1993) لإدوارد سعيد سيدرك أن سعيد ينطلق من إشكالية الحكاية بوصفها وسيلة لاحتواء الآخر وفي نفس الوقت بوصفها وسيلة للمقاومة السياسية والثقافية. وكل الإشكالات التي يطرحها سعيد في الكتاب الأخير حول ثقافة الاستعمار (وبالمقابل، مقاومة الاستعمار) تتبلور كلها حول «الحكاية» ابتداء من موضعة الراوي (الحاكي) في البنية الحكائية والتاريخية للحكاية إلى المدلول الاستعماري لأدب الرحلات والاكتشافات القديم والحديث وظهور الرواية بوصفها نوعاً أدبياً جديداً في بداية القرن الثامن عشر ببريطانيا، ليؤكد سعيد أن الاحتواء الثقافي للشرق الإسلامي/ مثلا/ كان موازيا ومتداخلا مع الاحتواء الجيوسياسي لهاته المنطقة من العالم منذ منتصف القرن الثامن عشر. واهتمام إدوارد سعيد بثقافة الاستعمار بكتابه المذكور أعلاه ما هو إلا امتداد لأطروحات كتابه المشهور الاستشراق (1978)؛ حيث يبين الكاتب كيف أن تاريخ الاستشراق (الكلاسيكي) القديم - والذي يعود بالضبط إلى كتابات هيرودوتس وسفكلس وملحمة رولان ودانتي - كيف أن هذا الأرشيف من الأدب والحكايات الخيالية يشكل جزءاً مهماً من أرشيف الاستشراق، الذي تحول، حوالي أواخر القرن الثامن عشر إلى مؤسسة ثقافية استثمرت الشرق لصالح الأستعمار الفرنسي - البريطاني، وكيف أن هذا الأدب - بكل مخزونه الخيالي والروائي والحكائي والشاعري - شكل موروثاً ثقافياً للغرب حول الشرق، بحيث إن الأعمال الروائية للروائي الفرنسي Flaubert وكتابات T.E Lawrence وWilliam Thackeray وغيرهم من أدباء القرن التاسع عشر والعشرين ومن ساهموا في «أدب الاستشراق» وشكلت الطريقة نفسها، احتواء ثقافياً وسياسياً للشرق الإسلامي وساهمت في استعمار الغرب للشرق.

وبغض النظر عن هيمنة الثقافة الغربية منذ عصر التنوير، والتي كانت مرفوقة بمصادرة ثقافية لتراثنا الأدبي، ومتداخلة مع المصادرات الجيوسياسية للشرق الإسلامي، فإن المصادرة الثقافية التي تعتمد على «الحكاية» وسرد «الحكاية» تطرح اشكاليات فريدة من نوعها. فالاستشراق مثلا، لم يهمل «الحكاية» الشرقية، بل إن ترجمة «ألف ليلة وليلة» من طرف أنطوان غالان (Antoine Galland Les Milles et un-elluits) في بداية القرن الثامن عشر وإشكاليات تلك الترجمة وماتلاها من ترجمات كثيرة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مازال يطرح أنماطا فريدة من المصادرة الثقافية يبدو أن النقاد والباحثين العرب لم يعوا بعد جميع أبعادها الثقافية والسياسية. فالإشكالات التي تطرحها ترجمة «ألف ليلة وليلة» العربية تنطلق وبكل تأكيد من تحريف أصولها العربية ووضع نسخ وأصول ملفقة ومختلقة، وتشويه تاريخ ومتون

وأصول «ألف ليلة وليلة» العربية/ كما يبين الكاتب محسن مهدى فى دراسة مهمة لهذه المشاكل[11]، إلا أنه لا يمكن حصر الإشكاليات إلى هاته الأخيرة، باعتبار أن «خلق» وسرد» حكايات «ألف ليلة وليلة» – على غرار ما فعل أنطوان غالان، ووليام لاين، وريتشارد بورتن – يعنى، تموضع الحكواتى الغربى محل الحكواتى الشرقى – يطرح إشكاليات مصادرة الغرب للحكاية الشرقية. ولو أن أكبر نقاد «ألف ليلة وليلة» (من محمد عبد الحليم ومحسن مهدى وRaymond Schwab وجورج لويس بورخيس (J.L Bo rges) والكاتب المغربى جمال الدين بن الشيخ[12] يطرحون قضية عدم التزام أنطوان غالان بالمخطوطات الهزيلة التى قام بترجمتها للفرنسية، فلا أحد منهم ينظر إلى القضية بوصفها قضية مصادرة ثقافية، فى حين نجد أن إدوارد سعيد فى كتابه الاستشراق يكتفى بوضع ترجمات «ألف ليلة وليلة» فى أرشيفات الاستشراق وإشكالية التصوير الغربى المتحيز للعالم الشرقى الإسلامى!

فى حين أن ما حصل أكبر بكثير ولحد أن ترجمات «ألف ليلة وليلة» للغتين الفرنسية والإنجليزية (لوحدها) وخلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على الأقل، وظهور نوع أدبى بكل من فرنسا وانجلترا عقب ترجمة أنطوان غالان، باسم «الحكاية الشرقية» (The Oriental Tule) فإن استبدال الحكواتى الشرقى/ العربى بالحكواتى الغربى يعنى أنواعاً من المصادرة الثقافية مازالت فى حاجة إلى بحث وتقييم. وانطلاقاً من المصادرة الثقافية التى تعرضت لها حكايات «ألف ليلة وليلة» بالغرب منذ أوائل القرن الثامن عشر إلى يومنا هذا، فإننا لم يهتم أطفالنا فى العالم العربى بتراثهم الثقافى فإن هذا الأخير سيتعرض لمصادرة ثقافية وسيصبحون عرضة لأنماط من الغزو الثقافى لا يمكن التنبؤ بإشكاليته ونتائجه. وبما أن «الحكاية» تجسد القيم الثقافية والرؤية السياسية للعالم والواقع، فإن دخول/ إدخال الحكاية للفضاء المدرسى فى نظرنا يمكن اعتباره وسيلة ثقافية كفيلة بإخراج الطفل المغربى والعربى من هذا الوضع السلبى الذى يعيشه، علما بأن المشروع ينطلق من تصحيح موضعة الحاكى العربى فى البنية الحكائية وإعادة تمركزه داخل الحكاية – بوصفها حاكياً/ روائياً – فيرى العالم من منطلق رؤية عربية إسلامية، وتصبح «الحكاية» تلعب دوراً مهماً فى ترسيخ الهوية الثقافية العربية عند الطفل العربى.

إن الرؤية الراهنة والمستقبلية لاستراتيجية مشروع «سبك حكاية» تنطلق من قضية مزدوجة، شقها الأول يدعو إلى ضرورة اهتمام أطفالنا بتراثهم العربى الأصيل وموروثهم الثقافى، والشق الثانى يحث على الانفتاح على الثقافات الغربية والأجنبية.

الهوامش

(١) نزهة هنتات، «الحكاية تطرق أبواب المدارس»، بحث لنيل الإجازة فى الآداب، بإشراف د. نجيمة طيطاى الغزالى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، أكادير ١٩٩٦، المغرب.

(٢) نجيمة طيطاى، الحكاية والتعلم، ملف خاص بالمشروع، المطبعة الرئيسية، أكتوبر ١٩٩٦.

(٣) مشيل تورنى Michel Tournier, "Writing for Children is no child's plsy" The UNESCO Courier, june, 1982, p. 33

ويعتبر تورنى من أبرز الروائيين المعاصرين بفرنسا إذ إنه أعاد كتابة الرواية الشهيرة لدانييل ديفو (Robinson Crusoe) بعنوان Vendredi. Ou Les Limbes Du Pacifique ed Gallimard, 1972، ثم أعاد كتابه الأخير للأطفال بعنوان Vendredi Ou la Vie Sauvage. ويؤكد الروائى الفرنسى أنه واجه صعوبات كثيرة قبل أن يتمكن من نشر روايته للأطفال؛ فقط لأن دور النشر المختصين بأدب الطفل بالغرب يعارضون الجانب الإبداعى فى أدب الطفل. (ص 33-34 المصدر نفسه).

(٤) Mac Soriano, "Children's and young People's Literature in the Age of Mass Media", CULTURES, vol 6, 1979.

(٥) سوريانو، المرجع نفسه، ص 78-79.

(٦) سوريانو، ص 75-76.

(٧) سوريانو، ص 76-77.

(٨) سوريانو، ص 78-79.

(٩) سوريانو ص 76.

(١٠) سوريانو ص78- وبقدر ما يحذر سوريانو مجتمعات الدول النامية من هذا الخطر بقدرما يحث المجتمعات الغربية الاستهلاكية المتقدمة على الاقتداء بمجتمعات العالم الثالث والرابع، والتى يصفها «بالمجتمعات المثالية»، فقط لأنها، ورغم تعرضها للاستعمار الغربى، حافظت على جذورها الثقافية المتمثلة فى الفن (التراث الشعبى) بوصفها وسيلة للاتصال الجماهيرى (ص87).

(١١) إن دراسة محسن مهدى (أستاذ كرسى «جويت» للدراسات العربية بجامعة هارفارد، والعضو المراسل بمجمع اللغة العربية بالقاهر) مهمة للغاية لكونها تتناول تحريف «الف ليلة وليلة» العربية من خلال تاريخ الترجمات التى تعرضت لها، وذلك من وجهة نظر أصولها العربية.

انظر محسن مهدى، «ألف ليلة وليلة» من أصولها العربية الأولى، (ليدن 1984) بالعربية.

From: Dr A.gzenay/ Agadir/ Morocco/ last page/ end of article.

(١٢) انظر مثلا، Abdel Halim Mohammed, Antoine Galland, sa vie, et son Oeuvre, Paris: Nizet, 1964- Raymond Schwab, l'Auteur des mille et une nuits vie d'Antiune Galland, Mercure de France, 1964.



الأغنية الشعبية والطفل

إبراهيم شعراوى

لتعرف أهمية الشعر للطفل الحضين، ينبغى لك أن تتخيل نفسك - فجأة - فى مكان لم يسبق لك رؤيته، وأنت مقيد إلى مقعد متحرك لا تملك تحريكه، ولا تستطيع إلا أن تحرّك رأسك حركة ضعيفة، وبالرغم من أنك غير مكمّم فقد نسيت الكلام!!

هذه هى حالة الطفل الرضيع لتتخيل مدى التوحد والبؤس الذى يعانيهما - فهو لا يستطيع أن يرى إلا الأشياء التى توضع أمامه ليراها، وهو لن يلقى اهتماماً بأى شىء يقدم إليه فهو أسير مقيد مقهور. وعلاقته الوحيدة بالأشياء أنه يحملها إلى فمه!

وهناك أشياء لم يقصد الكبار تقديمها إلى الطفل، لكنها موضوعة أمامه مثل أسلاك ومقابس الكهرباء، وقد تعجبه ساعة يد أبيه فيحاول أن يختبرها ليتعرف عليها بأن يضعها فى فمه، يمضها ، ويأتى الأب غاضباً مذعوراً ويستعيد ساعته، ولو أنه صبر قليلا لألقى بها بعيدا فى ملل ظاهر!!

وفى الشهر الأول يكون الطفل مجرد قطعة من اللحم ملقاة على الأرض. فهو لا يستطيع القيام بأى عمل، اللهم إلا التنفس والصراخ للحصول على الطعام أو الراحة أو النوم أو لمنع البلل. ومع ذلك فإن نبضات قلب أمه التى تعانقه، وأغانيها له تترسب كثروات عاطفية فى نخاع وجدانه وتعكس آثارها فى مستقبل حياته إلى الكهولة وهو يحتاج بجانب النوم الكثير (٢٢ ساعة يومياً) والطعام الكثير (٨ وجبات يومياً) إلى الحب، والحنان، والدفء والتقبل من الآخرين.

ولأن أداة تلقى الأغنية الشعبية هى الأذن، فإنه لا يسمع فى الأيام الأولى، ولكنه يبدأ بعد ذلك فى تمييز الأصوات العالية الحادة فيصحو من نومه إذا سمعها، إلا أنه لايلتفت إلى مصدر الصوت. وفى هذا الشهر يكون الاحتفال بسبوع الطفل بالدق على (الهون) مع الكلمات المنغومة..

والاحتفال بالسبوع ليس احتفالاً لشخص بلغ السابعة من الأيام، بل هو احتفال بأطفال الأسرة بأعمار مختلفة يعبرون عن مشاركتهم فيه برفع الأيدى بأضواء الشموع، بينما الكبار ينثرون الملح ليصاب الحاسدون بالعمى وليجلو الملح أنظار

الأحباب مع إيقاعات: برجالاتك.. برجالاتك... حلق داهب.. فى ودناتك، وهم ينطقونها حلق/ داهب/ فودا/نتك/ على وزن (فعلن فعلن/ ...) المتدارك.

بينما تردد المرأة التى ترش الملح : يا ملح دارنا/ كتر عيالنا على وزن مستفعلاتن- مستفعلاتن، مما يمكن رده إلى فعلن فعلن فع- فعلن فعلن فع) -

ويعود البحر نفسه على لسان والد الطفل الذى يعبر عنه المداح على الربابة مردداً:

لما- قالوا- داوَ- لَدْ

إنشد/ دحى/ قلى وات/ سَنَدْ وجا/ بولى ال/ بيض مُ/ قَشَرْ/ رِع/ ليه سم/ ن البلد/

وعلى الوزن نفسه نجد أغانى (الطهور) الختان ومنها:

دَارِى/ يا مزَيـ/ ينْ دَا/ رِى

سمعـ/ يدى عيا/ طـ الغالى

وَادِى أ/ بُوه مَاس/ كِ الصبِى/ نِيهْ

ونحن نرى فى أغانى السبوع وأغانى الختان كما سنرى بعد فى حفل عيد الميلاد بجانب احتفالات زيارة ولى الله على النيل أو فوق الجبل، نرى أن الأسرة أو القبيلة أو الحى يقوم بالاحتفال، ولا يكون الطفل مركزاً للحدث بل إنه قد لا يكون أحد مشاهديه، فقد يكون مغمض العينين فى سبات عميق، وقد يبدأ احتفاله وحده مع أمه والهدايا من الأطعمة واللعب فى اليوم التالى بعد أن ينصرف المحتفلون!!

وبالرغم من أنه يستمر مستلقياً على ظهره، غير متمكن من الحركة، فهو يستطيع ملاحظة مصدر الضوء ورؤيته قبل تمكنه من ملاحظة الأشياء التى تظهر أمامه. وهو يغلق عينيه معظم الوقت وعندما يفتحهما يبدو كأنه مصاب بالحول بسبب عدم التوافق العصبى العضلى.

وفى الشهر الثانى ينتبه للأصوات ويتجاوب مع المداعبة بالابتسام وفى أواخر هذا الشهر يبدأ الطفل فى الالتفات إلى مصدر الصوت مع النظر إلى الأشخاص والأجسام كبيرة الحجم ويبكى بغير دموع!

وهو لم يعد قطعة ملقاة من اللحم بل هو يرفع رأسه ثم يرفع صدره.

وفى الشهر الثالث يبدأ الإصغاء أى الالتفات إلى مصدر الصوت، وقد كانت الأم البدوية تغنى لطفلها فى هذه السن الصغيرة أغانى تحض على الدفاع عن القبيلة والشرف والعرض، وهى تعلم أنه لا يفهم ما تقول. وهو يلتفت إلى مصدر الضوء. ويبدأ فى التعرف على الأشخاص الذين اعتاد رؤيتهم ويبتسم فى وجوههم خصوصاً إذا رأى الثدى أو زجاجة الرضاعة وإذا بكى سالت دموعه وهو يمد يده وهو نائم إلى الشئ محاولاً الإمساك به ولكنه يخطئه ويجب أن تكون حجرته ولعبه والمناظر المحيطة به ذات ألوان بديعة براقة زاهية، لأن لعبه يتركز خلال هذه الفترة فى ملاحظته الأشياء الدقيقة للألوان الساطعة والأصوات التى تنشط حواسه. كما أن الألعاب المتحركة التى يمكن ربطها وتعليقها على سريره تعتبر من ضرورات النمو.

وفى الشهر الرابع يتعرف الطفل على والديه إذا سمعهم أو رآهم وهو يألفهم ويخاف من الشخص الغريب غير المألوف ويقابله بالصراخ ويبدأ فى اللعب بيديه. ويمسك بالأشياء القريبة منه ويضعها فى فمه. ويمسك بأى شيء ويلقى به إلى الأرض. ويصرخ مطالباً إحضاره من جديد. ومن الحكايات الشعبية العالمية أن رجلاً باراً بأمه قال لها- لكسب رضاها- إنه مستعد لعمل أى شيء من أجلها. فقالت له ناولنى هذا الوعاء المعدنى فلما ناولها، ألقته على الأرض، وطلبت منه أن يناولها ذلك مرة أخرى فرفض فقالت له: لقد كنت أجلس بك وأنت طفل عند قمة ذلك الجبل، وأناولك كرة، فتقذف بها إلى سفح الجبل، فأجرى وأحضرها لك، وتظل ترمى وأحضر الكرة حتى تمل اللعب، ولم أشك ولم أحس بأدنى ضيق، فقبل قدميها معتذراً.

وفى الشهر الخامس يبدى سعادته لرؤية اللعب، ويحاول اللعب بيديه- وتعتبر (الشخشيخة) الملونة ذات اللون الجذاب من الألعاب المفيدة للأطفال حديثى الولادة ولا سيما إذا صحب إيقاعاتها غناء وإنشاد، لأن ذلك يساعد الطفل على تركيز حركة عينيه ويحقق التوافق العضلى العصبى، وتمكنه من التحريك العشوائى ليديه ورجليه.. هذا بجانب اللعب التى يستطيع القبض عليها ووضعها فى راحة اليد وعضها ومضغها وهزها ومصها.

وفى الشهر السادس يبدأ فى إدراك معنى الأصوات والأسماء، وفى آخر الشهر يبدأ محاولة الزحف على اليدين والرجلين. وهو فى أثناء زحفه يلتقط ما يجده من أجسام صغيرة، صلبة كانت أم لينة، ويضعها فى فمه ويبتلعها ويزيد ارتباط الأم به لأنه الآن يستطيع الجلوس على حجرها ومد يده للحصول على الأشياء بعد أن تحسنت رؤيته تحسناً ملحوظاً

ويبدأ في الاستجابة للمحيطين به، ولا يقلل من سعادة الأم إلا ذعرها الدائم من أن يفسد ابنها الأشياء أو يعطلها، مع أنه ليس سيء النية، كل ما هنالك أنه يريد أن يعرف ثقل وطعم وحيوية الشيء فيختبره بفمه: وهو لذلك ينتهز فرصة غفلة أبيه فيتناول ساعة اليد ويعضها ليعرف مزيداً من المعلومات عنها. وأنا أقول لكم أرجو أن تساعدوا الطفل لتصير الأشياء التي حوله مألوفة لديه ويكون هو أليفاً لها ومتعوداً عليها، ولا تكثروا من تحذيره وإرهابه باللوائح والأنظمة الصارمة.

وفي الشهر السابع يبدأ التسنين، فيزحف على أطرافه ويجلس بسهولة دون مساعدة ويتابع القصة المصحوبة بالحركة والإيقاع فإنه يفهمها جيداً. وفي مثل هذه السن كان النبي صلى الله عليه وسلم يحنك أولاد الأنصار، والتحنيك أن تمضغ التمر ثم تدلكه بحنك الطفل داخل فمه، كأنما كان بهذه المعاملة (الحلوة) يمهد للحنكة، وهي التجربة القائمة على السن والبصيرة، فالحنك في الطفولة تبدأ تمراً وتنتهي خبرة وفكراً! وكأنما كان رسول الله ينبه إلى احتياج الأطفال بجانب الرضاعة إلى أغذية تكميلية!

وفي الشهر الثامن يتمكن من الوقوف بدون مساعدة، وهناك أغانٍ شعبية لهذه المرحلة مثل (تاتا خطي العتبة).

وفي الشهر التاسع يحاول الوقوف مستنداً إلى الجدار أو المقاعد وينطق بكلمتي بابا وماما.

وفي الشهر العاشر ينطق بكلمات أخرى، ويلعب وحده فإذا وجد شيئاً يطرقه أو يوقّع عليه فيحدث صوتاً عالياً فإن هذا يسعده، فإذا جاءت أمه غاضبة منزعجة من هذه الأصوات فإنه يحصل على خبرة جديدة ويعرف شيئاً مما يغضب الكبار.

وينبغي للكبار أن يبقوا مع الطفل لوقت طويل، وأن يتعاملوا معه في صبر، والطفل يستحق ذلك، وإلا اضطررناه لأن يكون استفزازياً متوتراً.ويجب أن تتذكروا دائماً أن هذا الطفل الصغير الضعيف العاجز قد ألقي به بلا ذنب بين قوم من العمالقة الضخام فلا ترهبوه ولا تشتطوا في العقاب.

وما دمت أتحدث عن الغناء فيجب أن أطمئنكم على شيء مهم قد يزيل ترددكم في الإنشاد لعدم ثقتكم في جمال الصوت. ماهو الصوت الجميل؟ صوت البلبل والكروان والعندليب؟ إذن فما رأيك في صوت القطار؟ إنه صوت رهيب مزعج. أليس كذلك؟ فما قولك في صوت القطار الذي يعود بك إلى بيتك بعد فترة اعتقال أو غربة أو نفي؟ القطار الذي يعيدك إلى بيتك الذي تحبه بعد غيبة طويلة هو قطار حبيب عذب الصوت يردد: تيشيك تيشيك/ يا محبوبي/ عد لصحابي/مع جيراني/ مع أحبابي.فهنالك طفلي والطفلة، والماء الجاري والنخلة.. تيشيك تيشيك في بيتي أمن وحنان/ بيتي يا أجمل بستان... الخ.

بهذا الفهم نحس بجمال صوت العجوز راوية الحكاية بل إن أفخاذها المعروقة هي أحلى وسادة للصغير، وهي تمر على جسمه بأصابعها المعقوفة المتغضنة.

وفي الشهر الحادي عشر قد يمشي الطفل إذا أمسكنا بيديه وفي الشهر التالي يقف بلا مساعدة. وتكون رؤيته للأشياء قد اكتملت تماماً حتى أنه يستطيع متابعة الأشياء البعيدة كما يتمكن من إدراك العمق فيبتعد عنه في أثناء حبوه.

ويمكن للشعر والحكاية المنغومة أن تكون عن التمييز بين الألوان والأشكال المختلفة المصحوبة بمثيرات مثل الأجراس والطبول وتقليد أصوات المطر والرعد والسيارة والقطار والطائرة. ويكون معظم الأطفال قادرين على الكلام في نهاية العام الأول.

وهو يستطيع تكوين علاقات مع الكبار حيث يتجاوب مع مداعبات الأم والأب والأقارب، لذلك يأتون جميعاً للاحتفال بالأغاني واللعب بعيد ميلاده الأول.

ولنتابع الطفل في عامه الثاني أعود إلى تحفة من أعظم كنوز ثقافة الطفل المصري هو كتاب (روضة الأطفال) للمدارس الأولية للسيدة إنصاف سري سنة ١٩٢٤م. وهي تقول في مقدمة الكتاب: (فاق فردرك فربل جميع سابقيه من علماء فن التربية في إدراك طبيعة الطفولة ومعرفة حاجاتها، ثم إنه جعل ما وصل إليه من الحقائق أساساً لخطته في التربية، بعد أن درس الأطفال صغيرهم وكبيرهم وخبر فطرهم العامة المشتركة بينهم، فرأى أن الحركة هي أولى الطبائع بين صغار الأطفال بعد أن شاهد حركات الأذرع والأرجل التي تصدر من الرضيع بدون قصد ثم ما يتلو ذلك من الجري والقفز والصعود ونحوها من الحركات التي أوحت بها الطبيعة لنمو عضلات الأطفال وقواهم الجسدية ولتكون الأساس الأول لمداركهم ومعارفهم.

وتقول: (ومن الطباع العامة وقت الطفولة شدة الميل إلى لمس الأشياء والقبض عليها، فيبتدئ الرضيع بالقبض على الأصبع ونحوها من الأشياء والأخذ بها إلى فمه، وهذه الغريزة تدفع الطفل إلى تعرف شئون الكون الذي وجد به. وكلما كبر وقويت عضلات يده كثر استعمالها).

وتقول: (ومما يدل على حدة حاسة السمع فى الطفولة غمغمة الطفل بأصوات ونغم منظم قبل قدرته على النطق بالألفاظ، وهذا ما يدعو الأم أو المربية إلى الغناء له وهو فى الأرجوحة، ومن ثم يظهر احتياجه إلى سماع النغمات المختلفة، فجمع فروبل بين ألعاب الحركة والغناء فى آن واحد كى يكون للألفاظ تأثير فى شعوره ومخيلته ولأن الألفاظ تهب للحركات من المعانى ما يوجب إعمال الفكر والملاحظة أثناء القيام بها) .

وفى الشهر الثالث عشر يستطيع الطفل صعود ونزول السلم حبواً ويكون لعبه فردياً أى مع نفسه ولعبته، فإذا لعب مع طفل آخر فهو لا يلعب معه، بل يلعب به، وفى الشهر الخامس عشر يمشى غير معتمد على أحد، وأغنية (تاتا خط العتبة) من أقدم الأغانى الشعبية ويقال إن «تا» هذه بمعنى الأرض، أى عليك أن تطأ الأرض ماشياً بالمصرية القديمة.

ويحتاج الطفل إلى الأغانى التى تعرفه بأعضاء جسمه، ويمكن للأم أن تستعين بمرآة ينظر إليها الطفل ليتعرف على جسمه، كما أن عليه ـ بكل الوسائل ـ أن تعرفه بوظائف العينين والأذنين والفم والأنف واليد والأصابع، ومن الأغانى الشعبية:

(أنا طولى طولى شبر.. وإيدية مافهومش حبر.. وعينيه سود كحلاية.. وخدى عليه ورداية.. وأنا شاطر زى النحلاية.. حافظ دروسى صم. واللى يحبنى يسقف لى شوية) .

وفى الشهر السادس عشر يستطيع بناء برج من مكعبين، وعلينا ألا نضغط عليه ليزيد المكعبات، أو تعريضه للإحباطات المتكررة حتى لا يكتسب لازمات عصبية مثل مص الأصابع وقرض الأصابع وشد الشعر.

وفى الشهر السابع عشر يتمكن من ركل الكرة، وفى الشهر التالى يتمكن من السير بدون مساعدة. وينطق بأسماء بعض الأشياء التى يعرفها، ولكنه يفضل لغة الإشارة فهو يحرك رأسه بالنفى، ويلوح بيديه لتوديع أحد الأحباب ويمكن أن يرمى كرة بداخل صندوق. وهو يكتسب سماته الشخصية من الأفراد المحيطين به فى البيئة عن طريق التقليد للكبار فيما يحبون وما يكرهون وفى سلوكهم وأخلاقهم، فيجب الحرص والالتزام فى التعامل وفى اللغة.

ويجب عدم توجيه السب أو الإهانة للطفل الرضيع بألفاظ نابية أو بألفاظ تحمل صفات سلبية كالغباء أو العجز أو البله، وذلك لأن الطفل يتوحد مع الصفة التى يتكرر إطلاقها عليه، ويعتقد بالفعل أنها من أوصافه المميزة ويتكيف معها ويتصف بها ليتمشى مع توقعات المحيطين به فى البيئة ولا يخيب ظنهم (الكتاب الأول من أساليب متابعة المشرفات لنمو ورعاية الأطفال الرضع خلال العامين الأولين ـ من إصدارات وزارة الشؤون الاجتماعية ـ مصر ـ بالتعاون مع مؤسسة اليونسيف) .

وهناك أغانٍ لا تراعى احتياجات الطفل ولا تسعى لخيره فى حاضره ومستقبله، وهى شائعة بين الخادمات التى تسلم إليهن أجيال المستقبل، وأغلبهن من الأميات، وإن كنت لا أزعم أن الأمر يقتصر عليهم، بل على المثقفات غير التربويات، مثل:

(بابا ضربنى من هنا.. خر الدم من هنا) ، وأعتقد أن الأغنية التلفزيونية (دبدوبة السمينة) التى تصور الطفلة ذات الوزن الزائد بالدب الضخم الثقيل، وكذلك الأغنية التى تسخر من عجز الطفل عن النطق السليم، وتصوره بنصف لسان وأنه مثل الببغاء، وهى من الأغانى الناجحة الحاصلة مثل أختها دبدوبة السمينة (التخينة) على جوائز فى المهرجانات. وهناك أغنية شائعة هى (يا قصير يا إيد الهون، مين قال لك تضرب تلفون؟) ، ومثل (يابو...... ساقل، بياع الفلافل) و(يا فاطر رمضان، يا خاسر دينك. كلبتنا السوده، تقطع مصارينك) وأغانى السخرية من أصحاب الديانات الأخرى أو القوميات المستضعفة، وفى هذا قالت العربية المصرية السيدة إنصاف سرى منذ حوالى ٧٥ سنة:

(ومن الخطأ الكثير الحصول، أن الأمهات لا يعتبرن أن لأخلاق الخدم تأثيراً على نفوس الأطفال إذا كان سنهم يقل عن ٣ سنوات، مع أن الواقع يخالف ذلك، فإن لأخلاق الخدم تأثيراً فى نفوس الأطفال حتى فى الشهور الأولى فى حياتهم لأنهم فى ذلك الوقت صحيفة بيضاء يؤثر فيها النقش بسهولة. وفى المشاهدة أكبر دليل، فإنك ترى الطفل يقلد مربيته فى حركاتها وطباعها، فإذا كانت سريعة الغضب كان الطفل كذلك، إلى غير ذلك من الخصال التى تلتقطها نفسه. ولقد تؤدى الأشياء الصغيرة التى يتعلمها الأطفال فى صغرهم إلى القضاء عليهم وجعلهم من عتاة المجرمين فى مستقبل أيامهم. فكثيراً ما تمزح الأم مثلاً مع أطفالها بتشجيعهم على التقاط الأشياء، ولو عن غير قصد، وهى لا تعلم أن هذه خطوة كبيرة فى حثهم على السرقة.

وإن كثيراً من الأمهات يتركن لأطفالهن العنان حتى إذا ما اشتاقت أنفسهم إلى المشى أجبن طلباتهم سريعاً شفقة عليهم ورأفة بهم، ولا يخفى ما يؤول إليه ذلك من تعويد الطفل الإفراط فى حب النفس وضعف الإرادة فتراه يشب على ذلك،

فالطفل بمثابة الحبوب التى تبذر فى الأرض وتتوقف جودة الثمارعلى التربة التى نشأت فيها، كذلك الخصال التى يشب عليها الطفل مرهونة بمقدار العناية بنمو فطرته الأولى وبنوع البيئة التى تحيط به) .

ويتعلم الأطفال الانفعالات بالتدريج من خلال المواقف التى يمرون بها، والأطفال فى سن ١٩ شهر مسرفون فى كل انفعالات الغضب والحزن والسرور، أما الخوف فقد يكون من توقعه للعقاب من الوالدة، وقد ينتقل إليه الخوف بالعدوى إذا كان أحد والديه يخاف الحيوانات أو الظلام، ومن هنا فإن الشجاعة يستمدها الطفل من سلوك والديه أكثر من استمدادها من نصائحهم، وإن قامت الأغنية بدور العامل المساعد على تعميق القيم والميول والمشاعر.

وفى الشهور الأخيرة من العامين يتمكن من السير بصحبة ذويه فى الطرقات العامة كما يتمكن من تقليب صفحات كتاب ورواية الحكايات حين يحكى حكاية للأطفال، لا يستعين بالكلمات العادية، بل يتخير الكلام الموسيقى الواضح، ويبدأ بتسمية منغومة مثل: (كان يا ما كان، يا سعد يا إكرام. ما يحلا الكلام إلا بالصلاة على النبى عليه الصلاة والسلام) أو (النهار ده حانحكى لكم حدوته، حلوة، بالسمن ملتوته، ومغسولة بالسكر، علشان نفتكرها لما نكبر ومخنا ينور) .

وأنت تحتاج - وأنت تحكى القصة الغنائية - إلى التمثيل، فتقول (أرنب فى المغارة) وقد جعلت أصبعك السبابة مثل أذنين على رأسك (كان نايم) بأن تصنع من يديك وسادة وتلقى عليهما رأسك. (أرنب مسكين نايم ليه؟) ثم تقفز مع قولك (أرنب نط. أرنب نط) ثم تقول فى حزن ويأس (أرنب ما يعرفش ينط) .

وقد تكون الحكاية بصيغة الغائب كما فى هذه القصة الغنائية من برامج السيدة فضيلة توفيق الإذاعية المشهورة: (كان فى واحدة ست. عندها اتناشر بنت. جوم قالوا لها يا ماما. ناكل توت يا ماما. جابت لهم توت. وابور بيقول توت. كل واحدة أكلت توتة. توتة. توتة. توتة. خلصت الحدوتة) .

أو بصيغة حوارية مثل:

- قطتى قطتى وكنت فين؟

- أنا كنت بالعب واصطدت فارين؟

- قطتى قطتى وهم فين؟

- كلتهم، هممممم، هم الاتنين!

وقد تكون الحكاية الغنائية نشيداً وطنياً رقيقاً، كما للشاعر صلاح جاهين، تلحين الشيخ سيد مكاوى:

ياولاد حارتنا

- توت توت

هاتوا قوام نبوت - نبوت

نموت الهلفوت

الانجليزى يموت

حايموت من الخضه

أبو شنب فضه

شديته من شنبه - شنبه

قام الشنب صدا

صدا بقى خردة

شال الحمام حط الحمام

على كل إيد فرده .. ياولاد

وهناك أغنية قديمة تقول فى أثناء لعبة: عمك شنطح/ جالك ينطح/ تدى له إيه؟

ولعبة أخرى تقول: حبة ملح!

- عند الجارة

اللعبتان على وزن المتدارك (فعلن فعلن...) وهو وزن لأغلب اللعبات الغنائية.

وأخيراً فإن الحديث عن الشعر إذا لم يبدأ مع البراعم الصغيرة من أجيال المستقبل، فإن الشباب فيما بعد سوف ينصرفون عنه، ويفقد المجتمع مصابيح الهداية، فقد قال أبو تمام عن الشعر ودوره الاجتماعى:

ولولا خلال سنها الشعر، ما درى

بناة العلا من أين تؤتى المكارم؟!



الأشكال الشخصيّة في السحر الشعبي

د. سليمان محمود

فى مقال سابق لنا تحدثنا عن الأشكال الحيوانية فى السحر الشعبى والتى نراها تتردد فى المصنفات السحرية، وقد خضنا فى جذور هذه الظاهرة مستعرضين نماذج منها والمعتقدات التى ارتبطت بها، ومقالنا هذا هو استمرار لفكرة المقال السابق، فالصورة التى كانت ترسم للفريسة فى الثقافات الأولى، والتى كانت المحور الرئيسى للطقوس السحرية للصيد، ظهرت بعد ذلك فى الصورة أو الدمية التى تصنع للشخص المراد توجيه السحر إليه. والصورة بأكملها أو جزء منها تخضع لأعمال السحر إيماناً بأن ما يحدث للصورة سوف يحدث نظيره للشخص صاحب الصورة، وفى إطار ذلك ظهرت الشخوص (أو التمائم) السحرية التى استخدمت فى أغراض عديدة.

وقد امتاز العصر الحجرى القديم، فى أجزاء كثيرة من العالم بصناعة التمائم السحرية الخاصة بجلب الرزق وضمان وفرة الذرية. وكانت نقوش التمائم فى ذلك العصر تعتمد فى كثير من الأحيان على الوخز والثقب والخدش، وكأن صانعها حاول بهذه الكيفية إكسابها نوعاً من العزائم السحرية [١]. وفى عصر ماقبل الأسرات فى مصر- ويقع جزء كبير منه فى العصر الحجرى الحديث- صنعت التمائم السحرية على هيئة شخوص بشرية من العظم والعاج والقرون والأصداف والطينات، وكانت تثقب أو تحز من أسفل حتىّ يمكن تعليقها بخيط فى وضع عكسى، وهو الوضع الأمثل لتمكين المرتدى من رؤية التميمة فى وضع طبيعى [٢] (انظر الأشكال من ١-٦). وعرفت فى هذه الفترة تمائم (القرن) التى كانت تنتهى برؤوس آدمية، وهذا النوع من التمائم يذكرنا بالساحر الإفريقى الذى كان حتى وقت قريب، والذى اعتقد الوطنيون فى قدرته على سحر روح الإنسان داخل ناب [٣]. وقد قارن بتري Petrie بين قرن عصر ما قبل الأسرات وقرون الوطنيين الزنوج فى الشاطئ الذهبى إذ يعتقدون أن البعض يستطيع بواسطة السحر أن يمسك بأرواحهم فى قرون، ومن ثم يحملونهم إلى بلادهم لاستغلالهم فى أعمال السخرة[٤]، وقد لوحظت هذه الظاهرة فى الكونغو حيث يعتقد فى قدرة السحرة على امتلاك أرواح البشر ووضعهم فى قرون ليبيعوهم للبعض، وهم يعتقدون أن عدداً كبيراً من عمال الشاطئ تم أسره بهذه الطريقة. وعندما كان يذهب أحد الوطنيين هناك بقصد التجارة، يبحث بشغف كبير عن أقاربه الموتى ممن أسرت أرواحهم للعبودية. وقد لوحظ فى إفريقيا الوسطى أن امرأة عجوزاً كانت تحمل حول رقبتها شكلاً مفرغاً من العاج مدبباً من أعلى وله أخدود بسيط للتعليق، وهو بهذا الوصف قد يطابق إلى حد كبير الأنواع المصرية التى عرفت فيما قبل

الأسرات، والجدير بالذكر أن العجوز كانت تسمى هذا الشئ حياتها أو روحها.

وفى أواخر عصر ما قبل الأسرات، ظهرت الدمى أو التمائم السحرية على شكل شخوص نسائية توضع بجوار المتوفى فى قبره لتؤنس وحدته وتقوم على خدمته وكان منها ما يمثل الأم والزوجة والراقصة، وقد بلغت درجة رفيعة من الدقة والكمال، حيث كانت تمثل بقامات رشيقة ووجوه مشرقة وقسمات جميلة، وأحياناً بشعر طويل مموج[٥].

الشخوص السحرية فى الحضارات القديمة

فى مصر القديمة وفى العصور الفرعونية، أمكن رصد ظاهرتين أساسيتين للسحر، الأولى كانت القوة المطلقة الخلاقة للكلمة أو الصوت، فالاسم كان جزءاً أساسياً من الشخص، أى أن الاسم كان عندهم كائناً حياً[٦]. وكان يكفى معرفة اسم شخص ما حتى يمكن السيطرة عليه بأن تلقى عليه تعويذة فيقع له ضرر أو يموت. وكانت عادة تشويه أسماء الأعداء بعد موتهم نوعاً من الأخذ بالثأر، وبهذه الطريقة تم تشويه أسماء حتشبسوت وإخناتون. وكان النطق باسم إله يأتى به فى حضرة الإنسان.

والظاهرة الثانية فى السحر المصرى القديم كانت القوة الخلاقة للتمثال، فكان صنع تمثال أو عمل صورة لرجل، ينقل إلى ذلك التمثال جزءاً من الشخصية الروحية لذلك الرجل. واستعمل هذا المبدأ فى أغراض عدة منها ما كان لدرء الخطر بتحطيم تمثال العدو. واستعملت التماثيل فيما يعرف بالسحر الوقائى. فكان تمثال الرجل يوضع فى مكان عام بعد تغطية جسمه بالرموز السحرية المضادة للأفاعى والتماسيح والعقارب، وكان يكفى أن يصب قليل من الماء فوق هذا التمثال، وأن يشرب سائل مشبع[٧] بتلك الرضاعة إذا شعرت بجفاف لبنها. وكانت بعض تلك التمائم من المعدن أو الخزف مصورة على هيئة المعبودة إيزيس وهى ترضع طفلها الوحيد، أو كانت على هيئة الثدى ـ وهو تشخيص رمزى ـ لتعلق على الصدر واستعملت التماثيل الصغيرة فى شكل تمائم لحماية الدولة ومليكها ومعابدها، وكان يكتب على هذه التماثيل أسماء الأمم أو أسماء رؤساء القبائل التى يرهب جانبها، وكانت تتقطع أوصال هذه التماثيل أو توطأ تحت الأقدام أو تحرق أو تدفن تجنباً لضرر من تمثلهم هذه التماثيل.

وتحكى النصوص أن مجرماً فى عهد رمسيس الثالث تمكن من سرقة النصوص السحرية الملكية، وصنع تماثيل من الشمع وبعض التعاويذ لكى تلقى على حرس الحريم، وبهذه الطريقة نفسها كان من الممكن تحويل تماثيل لكائن من الشمع إلى كائن حقيقى متى تليت تعويذة على تمثال الشمع [٨].

وقد ذكر المقريزى حكاية طريفة نقلها عن القضاعى، مؤداها أن الملك (منقاوس) صنع بيتاً تدور به التماثيل بجميع العلل، وكتب على رأس كل تمثال ما يختص به من العلاج.. وعمل صورة امرأة مبتسمة لايراها مهموم إلا زال همه.. وعمل تمثالاً لا يمر به زان أو زانية إلا كشف عورته، فكان الناس يمتحنون به الزناة، فامتنعوا عن الزنا خوفاً من اكتشاف أمرهم[٩].

وكان كل عضو من أعضاء جسم الإنسان ـ فى نظر العقيدة القديمة ـ يرتبط بالإله الذى يؤثر على هذا العضو، ومن ثم تكون إصابة بعض أجزاء الجسم أو سلامتها وفقاً على الآلهة، وهكذا كان الإنسان صورة مصغرة للكون[١٠]، ومن هنا فقط أسقط الإنسان تصوره للخير والشر على جسم الإنسان باعتباره العالم الصغير Micro Cosmos الذى يقابل الكون الكبير[١١]. وقد أخذ إخوان الصفا بعد ذلك بفكرة وحدة الكون، فصوروا الإنسان على هيئة (عالم صغير) [١٢].

والتمائم أو الشخوص السحرية التى عرفت إبان حضارة مصر القديمة كثيرة، ويمكن لنا أن نختار هنا نماذج منها أكثر انتشاراً أو التصاقاً بالعقيدة المصرية القديمة. من هذه الشخوص السحرية: عروس القمح، تماثيل الشوابتى، تماثيل الطقس المعروف بفتح الفم، ثم أنشوطة إيزيس وعلامة عنخ باعتبارهما تشخيصاً رمزياً، وأخيراً تمائم الكفوف من حيث إنها نماذج للتشخيص الجزئى. وسنتناول هذه الشخوص السحرية بشئ من الإيضاح على النحو التالى:

عروس القمح

عرفت عروس القمح (شكل ٧) فى مصر القديمة باعتبارها رمزاً لذلك المعبود المصرى القديم الذى تتناوله الأساطير والمسمى(أوزيريس)، وكان يمثل على هيئة حزمة من القمح كأنه أحد آلهة الزراعة. والتقليد الذى كان شائعاً فى ذلك الوقت هو أن هذا الإله كان يموت سنوياً وتقام له طقوس الدفن، حيث يبقى فى كمون فترة من الزمن، ثم ما يلبث أن ترتد إليه الحياة فيبعث من جديد. وقبيل بعثه كانت تصنع له شخوص أو تماثيل صغيرة من الطمى على هيئته، حيث يغرس بها بعض الحبوب كالقمح والفول والعدس. وكان التمثال يكفن ويزف فى موكب عظيم يمثل(قيامة أوزيريس)، يحمل فيه التمثال فى وضع رأسى رمزاً لعملية إنبات البذور، حيث يعم الرخاء[١٣]. وتعود هذه الطقوس إلى اعتقاد المصريين

القدماء فى الأسطورة التى قتل فيها (ست) أخاه (أوزيريس)، وبأن أوزيريس لابد عائد إلى الحياة من جديد، وأنه عندما يعود إليها سيهبها الخضرة والجمال. فهو (روح القمر)، (معطى الحياة)[١٤]. والثابت أن هذا التقليد عرف فى الدول الفرعونية القديمة، ثم تطور شكل العروس بعد ذلك إلى الصورة التى نراها على جدران العديد من مقابر الأشراف بالأقصر، والتى تعود إلى الأسرة الثامنة عشرة، وهى الأكثر قرباً من شكل عروس القمح التى لازالت تحتفظ بوجودها حتى وقتنا هذا.. وتبعاً للتقليد القديم، كانت توضع العروس على أرض التذرية فى الوقت الذى يقوم فيه العمال بعملهم فى الحقل، وكان يرافقها قربان يتألف من بعض الأشياء مثل إناء به ماء وصحون بها كعك[١٥].

وعروس القمح تستخدم اليوم للتيمن بها كفأل حسن Good Omen. ولا يزال من عادة أهل الريف فى مصر أن يذهب أحدهم إلى الحقل ويختار بعض سنابل القمح من بشائر المحصول الجديد، ثم يقوم بعملها على الهيئة المعروفة لدينا الآن، وتوضع على أكوام المحصول بعد جمعه للتفاؤل بحفظ المحصول وضمان وفرته للموسم القادم ويستخلص البعض الحبوب من العروس القديمة ويخلطها بالحبوب الحديثة للغرض ذاته[١٦]. وتعلق العروس على مداخل البيوت الريفية وفى الأحياء الشعبية وفى الحجرات وعلى مداخل المتاجر، حيث تترك العروس القديمة معلقة تتساقط سنابلها حتى يحل محصول العام التالى، فتوضع بجوارها العروس المصنوعة من السنابل الحديثة.

تماثيل الشوابتى

استخدم المصرى القديم نوعاً من التمائم السحرية على هيئة تماثيل صغيرة يسمى كل منها شوابتى Shauabti أى المجيب، كانت توضع داخل تابوت المتوفى، وقد نقش عليها نصوص سحرية، وتصف الفقرة السادسة من كتاب الموتى الغرض من هذه التماثيل، يقول النص: «أيها التمثال المجيب، إذا طلب فلان لأعمال السخرة فى الحياة الأخرى، فقل أنا هنا» حيث كان يعتقد بأن التمثال يقوم بهذه الأعمال نيابة عن المتوفى. وعندما يستدعى المتوفى ليقيم حدوده فى الحقول السماوية، أمكنه أن ينادى المجيب ليقوم بهذا العمل بدلاً منه. وتتميز هذه التماثيل بالوقار والجاذبية، وتخطو القدم اليسرى إلى الأمام.

وأما أصل الاسم شوابتى Shauabti فغير معروف، واستعاض عنه المصريون باللفظ أو شابتى Ushabti ومعناها الحرفى (المجيب)[١٧]. وقد ظهرت التماثيل المجيبة أول ما ظهرت فى الدولة الفرعونية الوسطى وقد صنعت هذه التماثيل من عدة خامات منها الحجر أو الخشب أو الخزف أو الفيانس، وكان يوضع فى قبر كل متوفى واحد منها. وفى الدولة الحديثة كانت توضع بالمئات، ووجد منها ما يصل إلى ٧٠٠ تمثال فى قبر واحد، وفى هذه الحالة لم تعتبر نائبة عن المتوفى، بل خدماً وعبيداً للقيام على خدمة المتوفى عند بعثه، فهى تمثل حاشية له. وكان كل شخص يحصل على عدد من هذه التماثيل تبعاً لمكانته وموارده.

طقس فتح الفم

من خلال هذا الطقس، كان الشخص الذى يعيش فى الحياة الآخرة يمنح قدرة كاملة على استعمال فمه ليشرب ويأكل ويرشد الناس والأشياء. وكانوا يقومون بهذا الطقس السحرى على التماثيل، فتمثال أحد الأشخاص تدب فيه الحياة عند ذكر اسمه، وذلك بعد أن يمر باحتفال سحرى يعرف بـ (فتح الفم –Opening of The Mouth) الذى يشير إلى معرفة المصريين القدماء (بالسحر المحاكى). وقد ابتكروا لهذا النوع من التماثيل رموزاً مقدسة، فمزجوا النظرة المثيولوجية عن الكون بالحركة السحرية للقوى التى أعطته الحياة. فكانت التماثيل تصبح من الأحياء إذا ما تلا الكاهن الصيغة المناسبة وقام بالحركات اللازمة للطقس السحرى. وكان اسم المتوفى على التمثال يكفى لكى يمنحه الحياة الأبدية حتى إذا لم يكن النحات قد أخرج ملامح الوجه بدقة، ومن المنطقى أن يصنع التمثال ـ للشخص المقصود أن يعيش إلى الأبد – من خامة صلبة يضمن لها أن تعيش إلى الأبد.

وطقس فتح الفم الذى كان منتشراً منذ عهد الأسرة الفرعونية الأولى، يبدو أنه فى عهد ما قبل الأسرات، وكانت له عدة مراسم طقسية، كانت تتضمن أن يغمر تمثال المتوفى بالماء المقدس ثم يبخر، ويقدم له كرات ملح النطرون. بعد ذلك تُجس أعين التمثال وأنفه وأذنيه بأداة نحاسية وأدوات أخرى كلها ذات صفات سحرية من بينها عصا على هيئة رأس كبش يعرف بعصا (الساحر الأعظم)، حيث يستعان بوساطتها على فتح فم المتوفى. وهذه الطقوس يقصد بها انتقال الأثر السحرى للمتوفى نفسه، حيث يتمكن من الاشتراك فى الطقوس بفتح فمه[١٨]، ليأكل ويشرب ويرشد الناس. وكانوا يقومون بهذا الطقس على التماثيل والموميات فى (حجرات الذهب)، أى قاعات النحاتين ومعامل المحنطين، ثم يعيدون الطقس نفسه على الميت فوق نعشه، وعلى تمثال

خشبى مطلى باللون الأسود يوم الجنازة. وكان هناك أكثر من مائة طقس سحرى لإعادة الحياة كالتطهير والتبخير والدهان بالزيت عدة مرات، ولمس الوجه بآلة من الصوان ذات شعبة عند أحد طرفيها وبقدوم. وكانوا يذبحون ثوراً ويرفعون ساقه الأمامية اليمنى (حيث تكمن قوته البدنية) نحو التمثال، وقد سعى المصريون القدماء إلى صناعة عقود من الذهب أو البرونز أو الحجر أو الزجاج أو القيانس، وذلك على هيئة الشخص المحنط، لتوضع فى لفافات التحنيط.

أنشوطة إيزيس

استخدمت أنشوطة إيزيس Girdl of Isis، كتميمة سحرية، وهى حزام أو منطقة أو مشد للمرأة، على شكل صليب له رأس وذراعان منحنيان إلى أسفل (شكل ٨أ،ب،جـ،د)، كانت ترمز للحماية والوقاية لمن يرتديها وأشكالها تكاد تشير إلى الشكل الآدمى، والقليل منها يشير إلى الطير، وقد عثر على نموذج فريد لهذه الأنشوطة يؤكد أصلها الآدمى، وذلك فى مقابر الأسرتين١٢، ١٣ بالأقصر. ومن شكل التميمة يمكن اعتبارها تشخيصاً رمزياً مثلها فى ذلك علامة (عنخ) التى سنتحدث عنها بعد قليل. ووجدت تميمة أنشوطة إيزيس وحدها، أو مقترنة فى بعض الأحيان مع تميمة أخرى على هيئة (عمود جـد) Ted of Osiris، ويرمز إلى الرسوخ والثبات، وهو على شكل حزمة مربوطة[١٩].

علامة عنخ

استخدمت علامة عنخ Ankh(شكل٩) كتميمة منذ العهود الفرعونية حتى وقتنا الحاضر، وترمز إلى الحياة أو مفتاح الحياة، ولها عدة أشكال، وانتشرت فى الفنون القبطية نظرًا لتشابه شكلها العام مع شكل الصليب، ويمكن اعتبار هذه العلامة تشخيصاً رمزياً للشكل الآدمى.

تمائم الكفوف

ومن التمائم السحرية التى تعد تشخيصاً جزئياً للشكل الآدمى تمائم الكفوف، وقد تعددت أشكالها وأحجامها واختلفت أوضاع الأصابع فيها. وظل (الكف) يرمز على الدوام للحماية ودفع الأذى ومنع الحسد والعين، وهو المعتقد الذى استمر حتى الآن عند الشعبيين فى مصر وغيرها من بلدان المشرق والمغرب حيث يسميه المغاربة (يد فاطمة)، نسبة إلى فاطمة الزهراء، كنوع من التيمن والتفاؤل والاستعانة برموز الأولياء وآل البيت.

شخوص سحرية من حضارة ما بين النهرين

يبدو أن الكثير مما رأيناه فى مصر القديمة من شعائر وطقوس سحرية تقوم على شخوص سحرية مثل الدمى والتماثيل، كان يقابله طقوس مشابهة فى حضارة ما بين النهرين وما جاورها فى جزيرة العرب. ففى حضارة سومر كانت بعض التماثيل توضع كبديل للعابد نفسه فى معبد الآلهة التى يسعى إلى تكريمها. وتدل النقوش الموجودة على بعضها أن الغرض من هذه التماثيل العمل على إطالة حياة من تمثله، إلى جانب طلب العون من الآلهة[٢٠]. والتمثال بهذا كان بديلاً سحرياً لصاحبه، يكتسب من بعده حياة مستقلة. وهذه الحياة المستقلة التى يكتسبها التمثال البديل كانت تتأتى عن طريق شعائر فتح الفم التى رأيناها فى مصر القديمة، وكانت التماثيل تمر بطقوس معقدة وبالغة السرية حتى تتحول المادة الجامدة للتمثال إلى وعاء يستقبل الحضرة الإلهية، حيث كان يعتقد أن الإله ينفخ شيئاً من روحه فى التمثال، فيتحول من جسم جامد إلى هيكل حى، ومن هنا كانت هذه التماثيل توهب الحياة، وتفتح عيونها وأفواهها حتى تتمكن من الرؤية ومن تناول الطعام أثناء الوليمة المرتبطة بالشعائر[٢١].

وفى الحضارة البابلية، كانت ظواهر الطبيعة ينظر إليها على أن لها من الحياة والقدرة والإرادة ما للإنسان، ويذكر ثروت عكاشة مثالاً لذلك حين خاطب البابلى النار فتخيلها شخصاً حياً قادراً على البطش والانتقام[٢٢] فقال: أيتها الشعلة الساطعة المضطرمة بين يديك ظلامتى، وهأنذا أنتظر قضاءك فلتلتف ألسنة لهيبك على كل من سحرنى رجلاً كان أو امرأة.

وقد عرفت فى ذلك العصر تعويذة تسمى (الاحتراق) أو (الالتهاب)، وذلك أن صورة الساحر كان يلقى بها فى النار، وكان الصراع والحمى والروماتيزم تعتبر كائنات حية حقيقية[٢٣]. وفى الاحتفالات الخاصة لمعبد(مردوك)، والتى كانت تقام بعد غروب الشمس بثلاث ساعات، كان يستدعى ثلاثة من الصناع وأحد النساجين إلى المعبد ليصنعوا تمثالين صغيرين ارتفاع كل منهما ثلاثة أصابع. كان أحدهما يصنع من خشب الأرز ويقبض بيسراه على ثعبان. وأما الآخر فكان يصنع من خشب الأثل (الطرفاء) ويمسك عقرباً. وكانت تلك التماثيل تتزين بالذهب والأحجار الكريمة، وترتدى ثوباً أحمر وتُحزَّم بسعف النخيل. وكانت الطقوس تتطلب أن يقطع رؤوسها سياف ويقذف بها إلى الموقد. ومن اللحظة التى يبدأ العمال فى صنعها حتى ساعة احتراقها، كان يقدم للعمال خير

القطع المنتقاة من موائد الأضحيات. فكان الصائغ يُعطى صدر نعجة، ونحات الخشب الفخذ، والنساج الضلوع[٢٤].

وبصفة عامة، كان لأهل بابل من نبط وكلدانيين وسريان العديد من المؤلفات السحرية، ولم تترجم من هذه المؤلفات إلا القليل النادر مثل كتاب(الفلاحة النبطية)، وكان هذا الكتاب أساساً للسحر الذى مارسه الناس وتفننوا فيه. وتلت هذا المصنف فيما بعد مؤلفات أخرى أطلق على بعضها(مصاحف الكواكب السبعة)، كتاب (طمطم الهندى). ثم جاء محمد بن مسلمة بن أحمد المجريطى - إمام أهل الأندلس - فلخص جميع تلك الكتب، وهذبها وجمع طرقها فى كتاب أسماه (غاية الحكيم)[٢٥].

الشخوص السحرية عند الصابئة

وفى مدينة حران وضواحيها بشمال سورية، كان يعيش قوم يعبدون الكواكب يعرفون بالصابئة تنسب لهم ألوان من العلوم السرية الخاصة بـ (الصفات السحرية) للنباتات والأحجار والمعادن، وكان الصابئة قد اشتهروا بالكثير من أفكار الفلسفة اليونانية، ولاسيما المحدثة منها[٢٦]. وقوم من الصابئة سكنوا العراق، ولهم رسوم سحرية متميزة تشبه فى شكلها العام رجال الفضاء. ويعتقد الصابئة أن هناك عوالم أخرى يعيش فيها بشر، وهى عوالم أكثر طهارة من عالمنا، وأن البشر هناك يختلفون عنا كثيراً؛ ومن هنا كان اعتقادهم بأن الرب نقل بذات آدم من هذا العالم (الأرض)، وجلب زوجات من عالم آخر لأولاد آدم[٢٧] (انظر رسومهم السحرية، الأشكال من ١٠ إلى ١٤).

الشخوص السحرية فى الجزيرة العربية

وكان السحر عن طريق الدمى معروف فى الجزيرة العربية قبل الإسلام وبعده، مارسه اليهود وغيرهم، وفى الحديث الموصل بإسناد صحيح أن لبيد بن الأعصم - وهو أحد المنافقين وحليف اليهود - قام ومن معه من النساء، بعمل السحر للرسول(ص) ودفنه تحت راعونة البئر (والراعونة هى الحجر الذى يقف عليه الساقى). وكان ذلك بأن حصل لبيد ومن معه على شعر من مشط رأس الرسول (ص)، وعدة أسنان من مشطه، عن طريق غلام من اليهود كان يخدمه، وتقول بعض الروايات إن السحر كان به تمثال من الشمع قصد به الرسول(ص)، وكان بالتمثال إبر مغروزة ووتر به إحدى عشرة عقدة... وتقول الروايات إن جبريل عليه السلام نزل بالمعوذتين، وهما إحدى عشرة آية، فكان كلما قرأ الرسول آية انحلت عقدة، وكلما نزع إبرة صاحبها ألم يجد بعده راحة، حتى قام كأنه نشط من عقال، واتفق أن هذا السحر تسلط على جسده وظواهر جوارحه لا على تمييزه ومعتقده فكان مرضاً من الأمراض[٢٨].

الدمى السحرية عند الرومان

وعرف الرومان السحر عن طريق الدمية، وكانوا يعتبرونه الوسيلة المنطقية للتخلص من الأعداء أو إلحاق الأذى بهم، وكانت طريقتهم فى ذلك تشكيل التماثيل على صور أعدائهم من الشمع أو الرصاص أو الطين، ثم يلقون بها فى النار أو يحطمونها وهم يتلون عليها العزائم والأقسام السحرية التى تتضمن اللعنة عليهم. وكانت عادتهم متى أرادوا إلحاق الأذى بالعدو- كأن يراد فقأ عينه مثلاً- تفقأ عين التمثال أو الدمية، وإذا أريد إحداث ألم بأمعائه، يغرس دبوس فى هذا الموضع من التمثال. أما إذا كان الهدف موته، فيكون بإحداث فجوة طولية فى التمثال من الرأس إلى أخمص القدم. ومن الطبيعى أن يكون للخزاف دور فى تصوير الأشخاص فى تماثيل ليستفاد منها فى أغراض السحر[٢٩]. وقد ظهرت فى روما تماثيل للعرافين والسحرة. فكان الحكام يهتمون بالطوالع التى يقوم بتفسيرها طائفة من العرافين، وكان للعراف زى خاص، ويحمل العصا المقدسة (lituus) فى يده [٣٠] (انظر شكل١٥).

وقد عرفت فى العصر الرومانى فى مصر دمى من الطين المحروق أطلق عليها عرائس التناجرا، نسبة إلى بلدة تناجرا بإحدى المقاطعات اليونانية. وتوجد مجموعة كبيرة من هذه الدمى بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية، وبعض هذه الدمى كان يوضع بالمنزل لجلب المحبة ولإرضاء الآلهة، ومنها أنواع كانت توضع فى القبر مع المتوفى لتكون مؤنسة له[٣١].

الدمى السحرية عند بعض الشعوب القديمة

فى الصين القديمة - وبخاصة فى عصر الشانج - انتشرت عادة دفن الأتباع من الخدم والأقارب مع المتوفى، وظهرت التماثيل المعروفة باسم (هانيوا) - المصنوعة من عجينة الصلصال والرمل، المفرغة والمحروقة فى النار- لترحم هؤلاء الأتباع من الدفن أحياء مع سيدهم المتوفى. أما فى الهند القديمة فقد عرفت أنواع من التماثيل الصغيرة (التمائم)، لوقاية الحقول وقطعان الماشية من الإصابة بالحسد، وكان الناس يقبلون على اقتنائها لتعلق فى الحقول للتبرك بها والاستبشار بوفرة المحصول والحفاظ عليه من الآفات ومنع

الجسد[٣٢]. وكان من عادة الهنود ارتداء تمائم ترمز إلى العلاقة الجنسية، يلبسونها على الذراع أو حول العنق، وهم يطلقون عليها (لنجا) أو (يونى)، وهى تصور عضوى التناسل عند الرجل والمرأة. وحتى وقت قريب كان السائر فى مسالك الهند يصادف آثاراً لهذه الطقوس الدينية التى ترتبط بالعلاقة الجنسية فى شكل أحجار (اللنجا أو اليونى) ملقاة فى عرض الطريق، وكان لهذه العبادة معابدها واحتفالاتها التى تتضمن طقوساً بسيطة ملتزمة حدود الاحتشام، كما كانت التمائم السحرية يستخدمها الطبيب الهندى القديم لعلاج الأمراض التى كان يعتقد أن أسبابها اضطراب أحد العناصر الأربعة (الهواء ـ الماء ـ البلغم ـ الدم)[٣٣].

وعرف هنود أمريكا السحر بإذابة تمثال الشمع فى النار إذا أرادوا موت صاحبه، وبعضهم كان يصنع دمية من القش ثم تحرق فى النار لتحقيق الغرض نفسه[٣٤]. وكان هنود بيرو يحرقون الناس ممثلين فى دماهم ويطلقون على هذه العملية (إحراق الروح). وفى المكسيك القديمة، كان يصنع تمثال للإله من الغلال والحبوب والخضر، حيث يعجن المخلوط بدماء آدمية لبعض الصبية يضحى بهم لهذه الغاية، ثم يؤكل التمثال فى احتفالاتهم بصفته بديلاً لأكل الإله نفسه. والكثير من هذه الاحتفالات العقائدية وجدت بكثرة عند القبائل البدائية، وكانت العادة المتبعة أن يصوم الناس فترة قبل أكل (التمثال المقدس)، وكانت مهمة الكاهن تلاوة بعض الأقسام السحرية التى يعتقد بأنها تعمل على تحويل التمثال المأكول إلى إله حقيقى[٣٥].

وفى استراليا، عرفت ألواح خشبية مسطحة كانت تصنع بعد الولادة مباشرة، وهى بمثابة تشخيص رمزى أو تجريدى لروح المرأة أو الرجل، وكان لكل مواطن روحه الخشبية التى تعرف باسم جورنجا Guringa. ويجمع الأحياء هذه الألواح من أوائل أجدادهم حتى آخر موتاهم ويعلقونها فى مكان أمين[٣٦]، وجرت العادة عند القبائل السيبيرية الاحتفاظ بتمائم يقوم بصناعتها ساحر القبيلة. وفى كل كوخ تقدم القرابين لتلك التمائم، ولاسيما بعد عودة الصيادين من جولاتهم. وهذه التمائم تحفظ عادة فى أكواخهم داخل أدراج أو خزائن خاصة، ولا تستخرج وتقدم لها القرابين إلا فى مناسبات خاصة [٣٧]، حيث يشيع تقليد دهنها بدماء أو دهن الحيوانات التى تُصاد.

وفى سومطرة ـ كبرى مدن أندونيسيا ـ عُرف نوع من «السحر التمثيلى» وهو أن يقوم الإنسان بأداء أشباه الأفعال التى يريد أن تحدث له لتيسير عملية الولادة أو لمساعدة المرأة العاقر على الحمل. فكانت عشائر (الباتاك) هناك تصنع دمية خشبية تمثل طفلاً، وتقوم المرأة التى تود أن تصبح أماً بوضع هذه الدمية فى حجرها معتقدة بأن ذلك سيؤدى إلى أن تحمل[٣٨]. وفى أرخبيل بابار(وهى مجموعة جذر بحر إيجه)، تصنع المرأة عروساً من قطن أحمر إذا أرادت أن تحمل، ومن ثم تقوم بإرضاعها وهى تتلو قسماً سحرياً، ثم تبعث إلى القرية بمن يشيع بأنها حملت. والسحر التمثيلى كان أول الطرائق التى حاول عن طريقها الإنسان الحصول على مساعدة الأرواح، فقد كان الساحر إذا أراد أن يخفف آلام امرأة فى حالة وضع، يقوم هو نفسه بحركات الوضع على سبيل التمثيل، فيقوم بدحرجة حجر على بطنه ثم يسقطه على الأرض، أملاً أن يقلده الجنين المستعصى فتسهل ولادته[٣٩]. والحجر هنا بمثابة تشخيص رمزى لشخص الجنين.

وفى العصور الوسطى فى أوربا، كانت الدمية الممثلة للشخص المرغوب فى موته تشق، وحتى وقت قريب فى سوريا كانوا يصنعون دمية من الشمع ويلقون عليها بقسائم وتعاويذ سحرية، ثم يأخذونها بإبرة فى موضع القلب، أو يغرسون الدبابيس لإحداث الضرر أو الموت لصاحب الدمية[٤٠]. وهذا التقليد ينتشر فى عدد من البلدان العربية فى المشرق والمغرب. وقد اعتاد الغجر[٤١] ممارسة السحر الأسود الذى يتضمن الرقى الشريرة؛ بهدف أن يتألم الأعداء أو يموتوا أو تموت مواشيهم، ولديهم قائمة طويلة من هذه الرقى، أما أدواتهم فهى نفسها الدمى التى تصنع من الشمع، وتوخذ بالإبر فى مواضع معينة، وتتضمن الممارسة قطعة ملابس وظفراً أو شعرة من الضحية.

الشخوص السحرية عند القبائل الإفريقية

تنتشر فى ربوع إفريقيا السوداء فكرة وجود أشياء مادية تتمتع بقوى سحرية، وقد كتب هملهيبر Himmelheber يقول: «إذا كان لدى أى فرد أية متاعب فهو يتجه إلى ساحر القرية طالباً النصيحة، وهذا الأخير... قد ينصحه بالذهاب إلى أحد الفنانين ليحصل منه على شئ سحرى A Fetish، والفيتيش هو دمية أو تمثال. والملاحظ أن عملية التعيين هى التى تجعل من التمثال شيئاً له فعالية أو قوى سحرية. وتبعاً للفلسفة الإفريقية، فإن الكلمة أو (النومو Nommo) بما لها من قوة وتركيبة سحرية هى التى تخلق الصورة أو التمثال، وتسمى هذه العملية Designation of The Image أى «تعيين الصورة». فشكل التمثال ليس هو الأساس فى التعيين، وإنما

الكلمة بما لها من قوى سحرية. وعملية التعيين التى يقوم بها النحات الإفريقى تتم بأن يقول للتماثيل واحداً بعد الآخر، أنت كذا (ملك أو جد...) . وكما منحها القوة السحرية عن طريق الكلمة، فهو يستطيع أن يجردها من هذه القوة حين يقول لها إنك لا تعنين شيئاً، وتقول حكمة كهنة اليوروبا أن التسمية عملية خلق[٤٣]. وليس من الضرورى أن تكون الشخوص المعدة للسحر - من أية خامة كانت - مطابقة فى شكلها لأصحابها الحقيقيين. فبمجرد أن ينويها الساحر أو الفنان لشخص ما فإنها تكون بديلاً كاملاً لهذا الشخص. فإذا كان الموضوع المطلوب له التمثال أو الصورة هو مرض، فإن ساحر القرية يتحدث بقوة (النومو) - أى الكلمة الخاصة به - إلى المريض من خلال الصورة، وهكذا يكون قريباً منه، والصورة تكون هى الدواء الفعال بعد خلق فعاليتها عن طريق الكلمة. الشئ السحرى The Fetish يطلب عادة لمناسبة خاصة، فإذا ما ثبتت فعاليته فى إحدى الحالات، فإن المرء يستعين به فى مناسبات أخرى، مثل شفاء أحد الأمراض.

وعرفت فى غانا الاكوابا Akuaba، وهى عرائس أو شخوص خشبية لها أغراض متعددة[٤٤]، بعضها يستخدم بوصفه رمزاً للخصوبة، فيصنعها الزوج لزوجته العاقر، تحملها الزوجة وتلاعبها نهاراً وتنام معها بالليل، وتداوم الزوجة على ذلك حتى ترزق بطفل، فإذا لم تحصل عليه تدفن معها هذه الدمية عند مماتها للاعتقاد بأن ذلك يحذر الروح بألا تعود للحياة مرة أخرى دون طفل. وقد تصنع الأكوابا عند فقد صبى أو فتاة، فالاعتقاد الذى كان سائداً أن الأرواح الشريرة من أتباع الشيطان الأكبر المسمى Sasabonam هى التى اختطفت الفتاة أو الصبى. وفى العادة، كانت توضع هذه الأكوابا على حافة غابة مع بعض العملات والبيض المطبوخ، وتترك هناك طوال فترة غياب الطفل للاعتقاد بأن الأرواح الشريرة من أتباع الشيطان الأكبر ستأتى لتأكل الطعام، ومن ثم تأخذ الطفل الخشبى، (الأكوابا) تاركة الطفل الحقيقى حتى لا يقاسمها الطعام، وبهذا يعود الطفل إلى أهله.

وكان من عادة قبائل Zanat Zuni الإفريقية، أن تحتفظ المرأة التى يتأخر إنجابها بعرائس من الخرز للاعتقاد بقدرتها على الإنجاب. وتستخدم الأم التى يموت طفلها عقب الولادة العرائس نفسها لجلب الحظ الحسن، فإن كان المولود أنثى أعطتها الأم لابنتها لتلعب بها وللتفاؤل بها وتحتفظ البنت بها لحين زواجها، وقد تؤجر العروسة أو تعار لسيدة أخرى لجلب الحظ لها، وفى حالة فقدان العروسة، فإن ذلك يعد نذير شؤم.

وفى الأصقاع الممتدة من شرق إفريقية إلى غينيا الجديدة عرفت أداة خشبية سحرية عليها رسوم تشخيصية (الشكلان ١٦، ١٧) . والعادة المتبعة أن يطاح بها فتدور حول الرأس، ومن ثم تحدث صوتاً سحرياً متميزاً، والجدير بالذكر أن مثل هذه المدويات الخشبية ظهرت فى مناطق كثيرة من العالم.

الشخوص الورقية

تعد الشخوص الورقية المسماة عادة بـ (العرائس) من أكثر الأشكال المستخدمة فى السحر شيوعاً لتحقيق أغراض معينة، وذلك لسهولة الحصول على المادة الخام وهى الورق، وقد يشترط أن تكون الورقة ذات لون معين.. حمراء مثلاً، وهذا يتوقف على الغرض المراد تحقيقه بأعمال السحر. والشخوص الورقية قد تكون بدون كتابات خاصة بمداد معين على أحد وجهى الورقة أو على كلا الوجهين معاً، وتكون الكتابة فى مواضع خاصة تحددها المصنفات بدقة. والنصوص السحرية قد تكون مجرد حروف أو أرقام لها عندهم دلالات أو قوى خاصة، أو تكون كتابات متنوعة كالعزائم والرقى أو بعض أسماء (الخُدّام) من الروحانية، ونرى فى بعض الممارسات أن الصورة ترسم على الورقة بمداد من نوع خاص، أو تقص كما هو وارد فى معظم الممارسات السحرية.

شخوص ورقية لإبطال العين الحاسدة

تستخدم الشخوص الورقية فى ممارسات السحر الشعبى لإبطال مفعول العين، وبخاصة للطفل. فتقص عروسة ورقية (شكل ١٨) وتأتى الأم أو إحدى السيدات بدبوس أو إبرة غشيمة، وتذكر أسماء كل من رأى الطفل، وهى تقوم بتخريم الورقة قائلة «عين فلان وعينه التانية، عين فلانة وعينها التانية...»، وبعد ذكر كل الأسماء تحرق العروس الورقية وهى تدعو الطفل للنظر إليها وهى تحترق، وباحتراقها تماماً تتناول الأم قطعة من الشب وتدلك بها جبهة الطفل ثم تضعها فى النار، حيث يُطلب من الطفل أن يخطو فوقها سبع مرات[٤٥]، وبعد احتراق الشبة تخرجها الأم وتطأها بقدمها. وتمتلئ المصنفات السحرية بالعديد من الرقى التى تصاحب هذا الطقس.

شخوص ورقية للمحبة

من الممارسات السحرية التى يراد منها محبة شخص معين، باب يعرف بـ (أسماء خدّام القمر) . وتبدأ الممارسة بكتابة العزائم الخاصة بهذا الباب على عروس من الورق، وتكون الكتابة على الرأس واليدين والرجلين والصدر والقلب،

ثم تُعلق العروس من الرجل اليسرى، وتتلى عزيمة خاصة مائة مرة، ثم تضرب العروس ثلاث مرات، ويتم لفها في قطعة من قماش زرقاء وتوضع تحت حجر ثقيل في مكان مظلم. وهم يدعون أن المطلوب يأتي للطالب ولو كان مقيداً بالسلاسل والأغلال...؟!(٤٦). ومن أبواب المحبة ما يكون بغرض الاستعانة (بهاتف) وفيه يقص شخص من الورق على الاسم المراد، ويكتب على رأس الصورة اسمه واسم أمه، ثم يكتب على قلبه (خاتم الغزالي)(٤٧) محاطاً بالعبارة (قوله الحق وله الملك) على امتداد أضلاع الخاتم، ويكون ذلك مصحوباً بعزيمة خاصة(٤٨). ومن الممارسات السحرية واحدة تبدأ بعمل صورة ورقية على اسم ما يعرف عندهم بـ (المارد ناصور)، ثم تحرق الصورة في النار مع تلاوة قسم خاص (شكل ١٩) ، وقد تعلق الصورة الورقية على سبية رمان (٤٩). أو تجرى الممارسة السحرية على (أثر) الشخص المراد (٥٠)، مع وجوب حرق الصورة في النار.

وبعض الممارسات يكتب فيها على الصورة الورقية كتابات خاصة بحروف مفرقة، قد تكون في مواضع اليد اليمنى واليسرى وعلى الصدر وعلى الرجل اليمنى مع الفخذ وكذلك الرجل اليسرى. وهم يدعون أنه بعد أداء العزائم فإن الصورة تقوم واقفة! وتكون هذه علامة الإجابة حسب قولهم، على أن يكون البخور لبان ذكر وكسبره(٥١). ويصف البوني(٥٢) ممارسة للمحبة يكتب فيها على رأس الصورة الورقية اسم الشخص المطلوب مع الكلمة (لياخيم)، وعلى اليد اليمنى (ليالغو)، وعلى اليسرى (ليافور)، وفي موضع البطن (لياروث) وعلى الرجل اليمنى (لياروغ) وعلى اليسرى (لياشلش) - ويقال إنها من أسماء القمر بالسريانية - وبعد تلاوة قسم خاص وبخور المستكي والسندروس، يدعي أن المطلوب يحضر بالمحبة.

وقد تشترط الممارسة نوعاً خاصاً من المداد أو الورق، كأن تكون الصورة الورقية من الورق الأحمر، ويكتب عليها العزائم بمداد أحمر، وتعلق في سبية رمان حامض بفتلة حمراء(٥٣). ويقال في ذلك إن الصورة الورقية تأخذ في الدوران! وهي - كما يقولون - علامة القبول، وكل هذه الممارسات يخصص لها وقت معين وطالع معين ذكرت بالتفصيل في مصنفاتهم. ومن الشخوص الورقية التي يقصد بها جلب المحبة (شكل ٢٠) يشترط إجراء الطقس الخاص بها في أول ساعة من نهار يوم الاثنين، وترسم على الورقة بمسك وزعفران وماء ورد، وتعلق في الهواء، ويوضع في العينين إبرتان، وتكتب على أكتافها عزائم خاصة (٥٤).

شخوص ورقية لإحضار الأشخاص

تصف وينفريد بلاكمان (٥٥) ممارسة لساحر قبطي أجراها لكي يحضر شخصاً من مسافة بعيدة، فقام بقص ورقة على هيئة رجل أو امرأة - مع أنه يفترض أن يختلف الشكل حسب كل جنس، إلا أن هذه القاعدة لا تراعى دائماً - فالشكل يمثل كلا الجنسين على السواء. وبعد كتابة تعاويذ خاصة على الشكل الورقي، علق عند نقطة التقاء أربعة فروع من شجر الرمان، قام الساحر بغرسها في الأرض وربط أطرافها العلوية معاً بقطعة من خيط أحمر من الحرير، ووضع أسفله البخور المحترق، ومن ثم تتلي التعويذة: «أيها الملك طارش، أيها الملك قاسورا، أيها الملك زبا صاحب الأربعة رؤوس...»، وطلب منهم إحضار الشخص المطلوب، وذكر أحد الرواة لـ «وينفريد بلاكمان»، أن أحد السحرة استطاع جلب إحدى النساء من قرية تبعد ثلاثة أميال، وقد لوحظ أن جلبابها مغطى بالدقيق. وبعد التحري علم أن المرأة كانت تعد الخبز عندما أحضرت، فكان من الطبيعي أن يكون على ملابسها دقيق!!

شخوص لجلب وتوجيه الروحانية

يلاحظ أن العديد من الطقوس السحرية تقوم على دعوة بعض الروحانية باستخدام الشخوص الورقية أو رسومها للاستعانة بهم لتحقيق أغراض الممارس أو الطالب، منها دعوة لتسليط الجان على شخص ما، ويكون ذلك بأن يرش ماء يؤلف من زعفران ومسك وماورد، بعد أن يعزم عليه ١٢ مرة، وتتضمن العزيمة بعض الكلمات التي يقال إنها سريانية، مع رسم صورة شعباذ(شكل ٢١)، ومن ثم تسليطه على الشخص المراد توجيه السحر إليه. وهناك دعوة مشهورة عندهم تعرف بـ(شبشة أبو رياح)(٥٦). وفيها تقص صورة ورقية على اسم (أبو رياح) وتوضع الصورة في مواجهة الرياح في الخلاء. ويقف الطالب أمام الصورة الورقية وهو عاري البدن مكشوف العورة.. ثم تتلى عزيمة خاصة عدداً محدداً من المرات، وعلى الطالب أن يحرق الورقة المصورة لأبي رياح، ويدعي أصحاب المصنفات أن أبا رياح يمسك بيد الطالب بعد أن يحضر بين يديه ويكون متأهباً لتحقيق ما يطلبه الممارس من خلال قسم يذكر فيه «أقسمت عليك يا أبو رياح، يا حامل الكلاليب والرماح، يا متقلداً بالسيوف والسلاح، وياسائراً في البراري والبطاح، تمجد الله في المساء والصباح، وعند المجيء والرواح... يا صاحب الريح، افعل لي كل مليح...»، وفي القسم يحدد الممارس طلبه.

ومن أبواب دعوة الروحانية بالشخوص الورقية باب يعرف بجلب (طمطم الهندى)، وفيه يبدأ الطقس بعمل شخص من ورق ويكتب عليه أسماء القمر (لياخيم - ليالغو - ليافور - ليـاروث - ليـاروغ - ليـاروش - لياشاش) كـمـا جـاءت فى المصنفات السحرية، وتتلى عزيمة منها : «توكلوا يا خدام هذه الأسماء بطيران عقل فلان فى محبة فلان...»، ثم تعقد الصورة بخيط أحمر وتعلق فى سبية رمان أو فى مسمار حديد، على أن يرافق الطقس بخور من اللبان الذكر حتى تتحرك الصورة الورقية يميناً ويساراً، وهم يدعون أن حركة الصورة دلالة على القبول!

وتذكـر المصنفـات السـحـرية باباً يعـرف بـ(قسم ساروخ)[٥٨]، وفيه تصور صورة من الورق (شكل ٢٢) تكتب عليها حروف خاصة مع أسماء بعض الروحانية، وقسم يتضمن: «... احضر ياساروخ يا ابن إبليس الأكبر، بحق صاحب الطول والعرض، وروح الأصنام وعبدة النيران.. أحضر ياساروخ سميعاً مطيعاً. الوحا العجل الساعة؟؟ وعند إصرافه تحرق الورقة فى مجمرة البخور الذى يكون لبان ذكر وجـاوى. وهذا الطقس يدل على أن بعض القـائمين على مصنفات السحر الشعبى يصيبهم الضلال وعبادة النيران. وعلى هذا فعلى الباحث أن يحتاط عند قيامه بدراسة هذه المصنفات. وأن يكون قادراً على التفريق بين أمور قد يكون بعضها كفراً، وبعضها يدخل فى نطاق الدجل والشعوذة، والبعض الآخر نتعامل معه على أنه نوع من الطرافة التى ترتبط بالثقافة الشعبية.

وتتحدث مصنفات السحر الشعبى[٥٩] عن دعوة يقال إنها لاستحضار (يوناس الحكيم) وهم يقولون إن يوناس هذا هو حكيم الجن، يظهر لمن يدعوه لقضاء حاجته، ويوصف وصفاً طريفاً، فيقال بأن طوله ثلاثة أشبار، ولباسه مثل عسكر الفرنجة، ويتكلم كما لو كان من وراء جدار، وهو جميل فى الحسن، لبيب حاذق لا يفترق عن صاحبه ما دام على العهد. ولدعوته - كما يذكر المصنف - يقوم الممارس برسم صورة شخص فى قاع طشت من نحاس، ثم يملأ الطشت بماء صاف، ثم يقص صورة شخص من الورق الأحمر، ويكتب عليه أسماء معينة لروحانية، وذلك على الرأس والصدر واليدين والبطن والفخذين، ويعلق الشخص الورقى من رجله على سبية رمان حامض بحيث يكون منكساً، وتتلى العزيمة مع البخور الذى يتضمن الجاوى ولبان الذكر وسندروس وعود قاقلى. ويقال إنه عند الوصول إلى العدد ٢١ من العزيمة يظهر الملك يوناس الحكيم من قلب الطشت على وجهه الماء، ويتكلم مجيباً عما يطرح عليه من أسئلة (الأشكال ٢٣، ٢٤، ٢٥).

ويرد فى إحدى المصنفات[٦٠] طريقة لجلب روحانية إنسان. تقوم على رسم دائرة بها حروف روحانية فى ورقة، وبداخل الدائرة شعباذ (شكل ٢٦)، على أن تثبت الدائرة بمسامير صغيرة على حائط بالجهة الشرقية، ويطلق البخور من عود ولبان وجاوى. وتقول الوصفة أن يدق فى أول حرف مسمار ويقرأ القسم، ثم يدق مسمار فى حرف آخر وهكذا... إلى أن يأتى المطلوب فى حرف منها فيكون هذا الحرف هو (السر) الذى متى عرف يستخدم لجلبه، وهم يقولون إن هذه الدائرة هى الكنز الأعظم والسر المطلسم، من عرفها ووقف على أسرارها اغتنى بها عن غيرها. ويذكر المصنف ذاته وصفة للتآلف بين متخاصمين تكون برسم شعباذ(شكل ٢٧) مزدوج الهيئة، مع بعض الحروف فى باطنه، ويتلى القسم للتآلف بينهما، ثم يدفن الشعباذ فى مكان اجتماعهما، فعلى قولهم إنهما يتحابان ولا يتخاصمان بعد ذلك. وفى مقابل هذه الوصفة، توجد أخرى لها تأثير عكسى، حيث تستخدم لإلقاء العداوة بين الأشرار، وفيها يصور الشعباذ (شكل ٢٨) مزدوج الهيئة فى كاغد بمداد من ماء الكراث، ويكتب اسم أحدهما فى الجهة اليمنى ويغرز بها ناب كلب، ثم يكتب اسم الآخر فى الجهة اليسرى ويغرز بها ناب قط، مع قسم خاص للتفريق، ويدفن الشعباذ فى مكانهما أو محل مرورهما.

شخوص ورقية لتسليط المرض

ومن الشخوص الورقية ما كان لتسليط المرض على الغريم الآخر أو الظالم، ويبدأ هذا الطقس بعمل شخص من الورق ويكتب به خاتم خاص مع قسم أو عزيمة، ثم يوضع أو يعلق منكساً فى مدخنة، أو يوضع منكساً فى قدر ثم يسد عليه بشمع أو زفت ويحفظ القدر فى مكان مظلم. وتصف المصنفات طرقاً مختلفة لحله أو شفائه من المرض.

شخوص ورقية لعمل العارض

عرف (العارض) فى مصنفات السحر بأنه جنى يعترض سبيل الشخص وربما يؤذيه. وهم يدعون احتراقه بقص شخص من ورق أبيض[٦١]، ويكتب عليه بعض الأسماء الروحانية مع قسم خاص (انظر شكل ٢٩). ثم تقطع أعضاء الشكل الورقى بحيث تكون الرأس فى البداية ثم تحرق فيحترق العارض.

شخوص ورقية للخطف وجلب السارق

ومن الشخوص الورقية ما كان لخطف الأشياء من الأعداء[62] وهم يدعون أن ذلك يتحقق بعمل صورة لخادمة على الورق(شكل ٣٠)، وتوضع الصورة على كرسى مع قسم خاص، فإن الصورة - على قولهم - تطير ثم تأتى ومعها الخطف الذى وكلت بخطفه. وهم يبيحون ذلك الخطف من الكفار. وفى ممارسة أخرى للخطف، تكتب كتابات خاصة على رأس الشكل الورقى والذراعين والقلب.. ويكتب على ظهر الشكل «أجب يا خطف أبو ناب واخطف لى كذا من فلان وائتنى به فى حضرتى...» مع قسم خاص يتلى ٢١ مرة وإطلاق البخور وهو ميعة جافة، وهم يدعون أن الشخص الورقى يطير ويخرق السقف ثم يعود بالمطلوب؟!

وتستخدم الشخوص الورقية فى مصنفاتهم، لجلب السارق[63]. وهم يصفون ذلك بقص شخصين من الورق، ويكتب على وجه المطلوب ويعلقان فى سبية، وتتلى بعض العزائم. ويقال إنه إذا أحس الممارس بثقل عضو من أعضائه فتكون هذه علامة الإجابة، وإلا فإن الممارسة تكرر مرة أخرى وثالثة إلى تمام ٤٩ مرة على أن يكون البخور لبان ذكر وكزبرة وجماجام ثم حنة (انظر شكلى ٣١، ٣٢).

هذه بعض الأمثلة على استخدام الشخوص الورقية فى السحر الشعبى. وقد نصادف الكثير من هذه الممارسات تجرى طقوسها على خامات غير الورق، من هذه الخامات القماش والشمع والطين والشب والكاغد، وعلى أعواد بعض النباتات والخشب. والحجر وبعض المعادن على نحو ما سنرى.

شخوص على القماش

نجد فى هذه الممارسة باباً يقال له (دعوة ميمون الغمامى)[64] ومن طقوسه الصوم والتريض، ويعتمد على كتابة وفق نمط خاص على قماش به شخص مجرد وطلاسم تتضمن أسماء بعض الروحانية، فيقال إنه فى اليوم الموعود ينزل ميمون الغمامى وهو على سحابة مثل الليل المظلم حيث ينكشف ويطيع الداعى (شكل ٣٣)، وتتلى أثناء الطقس عزيمة خاصة. ويكون العمل ليلاً فوق السطوح، أو نهاراً فى الخلوة.

شخوص من الشمع للمحبة

وتشير المصنفات إلى شخوص من الشمع، منها ما يكون لجلب المحبة بعمل شكل المطلوب من الشمع الخام، ثم يقرأ عليه قسم خاص عدداً من المرات ويتضمن القسم: «أجب ياناصور أنت وأعوانك وخدامك... واذهبوا إلى فلان ويشار إلى الشكل الشمعى، وقد يحدد المصنف لوناً معيناً من الشمع ونوعاً خاصاً من البخور، وساعة من ساعات اليوم. وفى كل الحالات يجب تعليق الشكل بالقرب من النار.

شخوص من الشمع لاستحضار الروحانية

وشخوص الشمع تستخدم لدعوة الروحانية حسب ما تزعم المصنفات، من ذلك ما يعرف بباب (عايدة بنت الأحمر)[66]. وهذه الممارسة تتطلب الصيام عن أكل كل ما فيه روح أو خرج منها. وفى الليلة السابعة يصنع شكل لأنثى من الشمع ويكتب عليه بعض العزائم، مع تلاوة قسم ٧٠ مرة. وما يقال إن (عايدة) تحضر ومن ثم يمكن معاهدتها. وإن أراد الممارس الزواج منها يقول لها: «أنت نار وأنا تراب» ويأمرها أن تبرد نفسها حتى يمكن الزواج بها؟! وهم يقولون إن الممارس فى هذه الحالة لا يجوز له أن ينكح غيرها من النساء.

شخوص من الشمع والطين للسحر الأسود

ذكرت «وينفريد بلاكمان»[67] شيوع استعمال شخوص آدمية من الشمع أو الطين فى الممارسات السحرية الشعبية فى صعيد مصر، فيقوم السحرة بعمل هذه الأشكال وإلقاء العزائم عليها. فإذا كان من الشمع يلقى فى النار، أما إذا كان من الطين فيلقى فى الماء.. وعندما تختفى هذه الأشكال فى النار أو فى الماء فإن الشخص المراد التأثير عليه يموت شيئاً فشيئاً. ومما يذكر أن هذا الإجراء المتطرف نادر الحدوث بسبب صعوبة الحصول على ساحر يوافق على القيام به. وتذكر المصنفات أن بول المطلوب قد يستخدم مع التراب لإحداث الأثر المطلوب من الشخوص الطينية.

وقد تستخدم الإبر أو الدبابيس مع الأشكال الشمعية أو الطينية لإحداث نتائج أقل خطورة لمن يفترض أنها تمثلهم، حيث تغرس فيها. وتستخدم أطراف سعف النخيل الحادة لتحقيق الغرض نفسه. وحيثما غرست الإبرة أو الدبوس أو طرف السعفة فى الشكل، فإن ما يقابل هذا الموضع فى جسم صاحبه يصاب بالألم ما بقيت أداة الوخز فى الشمع أو الطين.

ونجد فى مصنفات السحر الشعبى الكثير من الوصفات التى تستخدم فيها شخوص الشمع أوالطين لإحداث الضرر، منها ما يقال إنه لتجرية الدم من المرأة الفاجرة أو الرجل الفاجر[69]، وقد تحدد الوصفة أن يكون الشمع من خلية نحل خاوية، أو وجوب الكتابة على بطن الشخص الشمعى الشئ المراد تحقيقه من الممارسة، وأن يكون ذلك بإبرة من نحاس. وهذه الممارسات مشهورة عند الغجر[70]، مصحوبة برقى

شريرة لإلحاق الضرر بالأعداء أو بمواشيهم، ويقوم الغجر بوخز التمثال الشمعى فى مواضع معينة، وهم يعتقدون فى أهمية العدد(٩) عند قيامهم بالوخز، وقد تتضمن الطقوس بعض مخلفات الضحية (ظفر أو شعر أو قطعة من ملابسه).

شخوص من الشحم أو القار للسحر الأسود

وبجانب استخدام الشخوص الشمعية والطينية للسحر الأسود، يستخدم أيضاً شحم العنز والقار (الزفت)[٧١] للغرض نفسه، فتشير إحدى الوصفات إلى ذلك إذا ما أريد تسليط المرض على الغريم، حيث يعمل من هذه المواد شكل على اسم المراد، ويعلق فى سبيبة رمان حامض، وتتلى عليه عزيمة خاصة عدداً معيناً من المرات، ثم يغسل الشكل ويكفن ويدفن فى قبر. ويذكر المصنف طريقة للحل أو العفو عنه بأن يخرج الشكل من القبر، ويبخر ببخور اليوم (من المعلوم أن لكل يوم من أيام الأسبوع بخور خاص)، وتتلى عليه أقسام وعزائم خاصة. وقد يقام الطقس بالقار وحده، ويكتب على الشكل بعض الكتابات التى يقال إنها سريانية، ثم تثبت فى الأرض أو على حائط بأربعة مسامير.

شخوص من الشب لإبطال الحسد

يستعمل الشعبيون فى مصر الشب لمنع أثر الحسد، ويذكر إدوارد لـين[٧٢] أنهم يضعون على الجمر - قبيل الغروب - قطعة من الشب بحجم الجوزة، ثم تتلى عليها العزائم. ويقال إن الشب عندما ترفع من النار تتخذ شكل الشخص الحاسد. ولإبطال مفعول الحسد يؤخذ هذا الشكل ويسحق ويمزج بقليل من الطعام ويقدم لكلب أسود ليأكله. وقد شاهد لين هذا الطقس يقوم به رجل ظن أن امرأته نظرت إليه نظرة حاسدة، وقد اتخذت قطعة الشب وقتئذ شكلاً يشبه شكل المرأة؟! ومن الملاحظ[٧٣] عند احتراق الشب أنه يتكون العديد من الفقاقيع التى يسميها الشعبيون (عيون) . ويعتقد أن عدد هذه العيون يساوى عدد العيون الحاسدة. وفى بعض الأحيان تقدم الشبة بعد حرقها إلى عجوز يفترض أنها قادرة على تحديد الحاسد.

شخوص من الكاغد للمحبة والجلب

ويستخدم الكاغد[٧٤] لعمل شخوص للمحبة. من ذلك وصفة[٧٥] يستخدم فيها عظم رميم يسحق ويعجن بلعاب الطالب. ويصنع منه مسطحاً مربعاً، ويكتب عليه (وفق بدوح) بقلم من شجر الدوم، ثم يصر فى قطعة قماش. ويعمل شكل لشخص من كاغد عليه الوفق نفسه وحوله قسم باسم المطلوب واسم أمه، ويعلق الشكل جهة الريح، فعلى قولهم يتحقق المراد؟! وتستخدم شخوص الكاغد لجلب أو إحضار الغائب[٧٦] بعد كتابة بعض الأسماء التى يقال إنها سريانية، حيث تطوى الصورة مثل الحرز وتدفن فى دار المطلوب إحضاره... وتقول الوصفة إن الغائب يحضر ولو كان فى ساحل البحر المحيط!

شخوص الكاغد لاستحضار الروحانية

فى هذا الباب يستخدم الممارس شكل شخص من كاغد يمثل العارض وذلك عند علاج أحد من عارضة[٧٧]. ويستخدم فى الطقس بخور مؤلف من صندل وسندروس ومستكى وجاوى، ولبان ذكر وجوزة الطيب وكسبره ومايعة سائلة، وهم يقسمون فى ذلك قسماً خاصاً لحضور العارض، فإن تمرّد على الحضور قتله الممارس - على قولهم - ويكون ذلك بقص الشكل السابق من يده أو رجله مع تلاوة قسم خاص حتى يقتل، انظر (شكل ٣٤).

وتذكر المصنفات طقساً لإحضار الروحانى الذى يقال له ناصور[٧٨] . ولتحقيق ذلك فى اعتقادهم أن تنقش صورة شخص على كاغد أحمر (راجع شكل ٣٣) فى قلبها وفق ثلاثى، وتقول الوصفة بغرز إبرة فى الخانة الوسطى للوفق، ثم تعلق الصور فى سبية رمان مع إطلاق البخور وتلاوة العزائم، فعلى قولهم يحضر ناصور لإجابة المطلوب، ويقال إن هذه الممارسة تستخدم فى الخير والشر. فإن كان للخير تعلق الصورة على سبية رمان حلو، وإن كان للشر فإن الصورة تعلق على سبية رمان حامض[٧٩] . فإذا ما أريد جلب أحد فيصور صورة مع تلاوة قسم خاص، فهم يدعون أن المطلوب يأتى ذاهب العقل، ثم يكتب له الخاتم الموضح بالشكل ويمحى بالماء، ومن ثم يستخدم الماء بعد ذلك لإفاقة المصاب بأن يرش على وجهه.

شخوص من الأعواد النباتية

زادت المصنفات السحرية فى ذكر الخامات التى يصنع منها أو يصور عليها الشخوص السحرية، من ذلك ما يكون على قضيب رمان أو سفرجل (راجع شكل ٢٩) مع عزائم خاصة[٨٠]، وفى هذه الوصفة فإن الصورة تمثل شيطاناً، ويتضمن الطقس ضرب الأرض بالقضيب، وهذه الممارسة تقع فيما يعرف عندهم بباب (تسريط زحل).

شخوص من الخشب أو الحجر أو المعدن

يذكر عبد الغنى الشال[٨١] عادة المصريين بتعليق شخوص خشبية على أبواب منازلهم للاعتقاد بأنها تقى من

الحسد،فينظر الحاسد إليها ولا ينظر إلى البيت ومافيه من حيوانات. وتستخدم شخوص حجر الكذّان لغرض مشابه، فقد ذكر أحمد أمين[٨٢] وجود هذا التقليد عند المصريين، فكان يصنع من هذا الحجر شكل رجل بيده سيف، وذلك بهدف حراسة الدار، وتكون صناعته في يوم معين وساعة معينة. ويتضمن الطقس ذبح دجاجة سوداء ليس بها إشارة، حيث يطلى الصنم بدمائها.

وتستخدم شخوص من صفائح القصدير لأغراض متنوعة منها الجلب[٨٣]، ويتطلب الطقس قص شكل من الرصاص في يوم (الأحد)، ويكتب على رأسه وصدره ويديه وظهره ورجليه بعض الأسماء التي يقال إنها أسماء روحانية بالسريانية ويستخدم في هذا الشخص سبية رمان وأثر المطلب، وقد توقد قناديل تحت الشكل للغرض ذاته. ويقال إن المطلوب يحضر ولو كان في القيود والسلاسل؟! وأما إذا كان الهدف إحداث الضرر[٨٤] فيقص شكل من القصدير وتكتب عليه بعض الأسماء، ويوكل الخدام بتمريض المطلوب، على أن يُعلق الشكل في موضع به دخان مع إطلاق البخور.

ويذكر عبد الرحمن إسماعيل[٨٥] عادة تعليق سمط أوعقد من جملة أحجار مختلفة الألوان مع بعض القطع الفضية والذهبية يعرف بـ (المساخيط). والمساخيط في اصطلاح النساء أناس غضب الله عليهم لذنب أتوه في غابر الزمان فغيّر خلقهم. وصاحبة هذا العقد تعتز به كثيراً للاعتقاد بنفعه للنفساء وللعقم وعلاج الرمد ومنافع أخرى.

وتستخدم الشخوص النحاسية في ممارسات السحر الشعبي للاعتقاد بأنها تعمل على تقوية الباه، وتذكر إحدى الوصفات السحرية[٨٦] أنه في وقت حلول الزهرة درجة شرفها، ويكون القمر والمريخ ممازجين لها، تؤخذ صفيحة نحاس معتدلة السبك، وينقش عليها تمثال رجل وامرأة، ويشترط أن يكون النقش في وجود سبعة أشخاص بما فيهم النقاش، ثلاثة ذكور وأربعة إناث، ومن طريف الأساطير ما يقال «إن شداد بن عاد فعل هذا الطلسم فنكح ألف امرأة وتزوج ألف بكر، وورثه النبي سليمان فتزوج ألف امرأة. ويقال إن هذا الطلسم وقع في يد (بختنصر) الملك الكافر فهتك به العروض وسبى النساء والبنات».

ومن الشخوص النحاسية[٨٧] ما يعتقد أنها تقوي الباه وتصلح للعطف واستمالة النساء، نوع يصنع من النحاس الأصفر بوزن ثلاثة مثاقيل، ويصنع منه خاتم في وقت معين، ثم يركب عليه فص من حجر اللازورد الخالص، وينقش على الفص صورة امرأة جالسة مرخاة الشعر، وعن يمينها امرأة أخرى تنظر إليها وفي ثيابها خضرة أو صفرة، وعليها طوق وأسورة وخلاخل. ومن عجيب ما يقال عن هذا الخاتم إن داود النبي قد صنعه، فكان عنده قوة شديدة على النساء حتى أنه تزوج مائة امرأة.

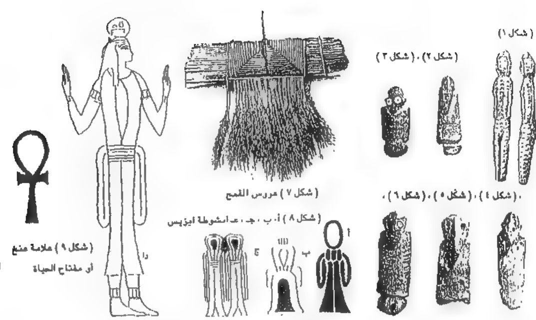
وقبل أن ننهي الحديث عن الأشكال التشخيصية في السحر الشعبي، نعرض مجموعة من هذه الأشكال وردت في كتاب المجريطي المسمى (غاية الحكيم)[٨٩]، وهي شخوص ترمز إلى بعض الكواكب. ويذكر المصنف أن لهذه الشخوص دلالات وقوى سحرية حيث يصنع منها طلاسم لها ـ على قولهم ـ آثار معلومة متى اتبع في صناعتها ساعة معينة وطالع مناسب وأقسام خاصة (انظر الأشكال من٣٥ ـ ٤١)، وربما كان لنا معها حديث آخر.

البعد التشكيلي

من خلال عرضنا لنماذج من الشخوص السحرية، يتبين لنا أن لها أهمية تشكيلية بجانب أهميتها الإثنوغرافية والسيكولوجية، فهي لاتخلو من مكامن إبداعية، وهي نمط جمالي مستقل له مفرداته التشكيلية والدلالية، وله فضاءاته ومداراته البصرية. وينبغي عند الحكم عليها أن يكون في إطارها العقائدي.

والتعبير التشكيلي هنا لا يسعى إلى النقل الحرفي من الطبيعة، وإنما يحرص على بعده الروحاني وترنيمته السحرية، فهو يسعى إلى طرح صياغات حسية بالتعامل مع عناصر تنتمي إلى عالم غيبي. والذات المبدعة هنا ذات مسحورة أو (مجذوبة) أي مدفوعة بقوى السحر.

والتركيب البنائي للأشكال مع النصوص المرافقة لها، يتنوع من عمل لآخر تبعاً للأغراض الطقسية، ومن الصعب هنا تحديد الاتجاه الفني أو البنية الجمالية للأشكال، فهو دائماً يتغير لأنه يعالج كائنات متباينة (آدميين، ملائكة، جان..). فكل منها له صفته الاستقلالية وطبيعته الذاتية في العالمين المرئي واللامرئي، ونرى بينها تباعداً كبيراً في الأساليب التشكيلية، فهي تقع في مدى واسع بين الواقعية والتجريد، ويظهر فيها ملامح من التعبيرية والتلقائية والسريالية والرمزية وميل إلى الاتجاه الهندسي، وقد يشترك في الرسم الواحد أكثر من أسلوب. وجاءت الشخوص في معظمها تفيض بالحيوية طليقة من القيود الحرفية، (ساخنة) لها وهج خاص يفوق حدود المكان، وينطلق في اللازمان، وهي لهذا نهجت طريقاً نحو استقلالية التعبير.



(شكل ١)

(شكل ٢) ، (شكل ٣)

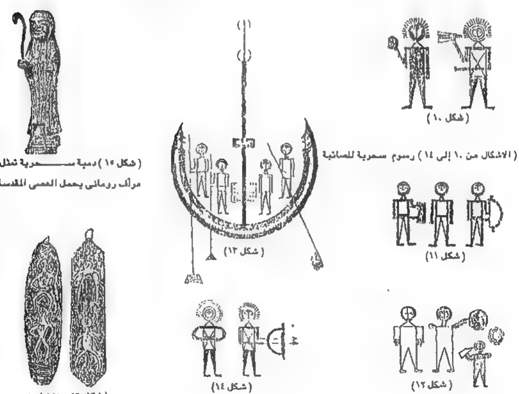
، (شكل ٤) ، (شكل ٥) ، (شكل ٦) ،

(شكل ٧) عروس القمح

(شكل ٨) أ ، ب ، جـ ، د ، امشوطة ايزيس

(شكل ٩) علامة عنخ
أو مفتاح الحياة

(شكل ١ أ ، ب) شكل انثوى سحرى يعود إلى العصر الحجرى القديم ، عليه خدوش لاكساب الشكل نوع من السحر . (الأشكال من ٢ – ٦) تمائم سحرية على هيئة شخوص بشرية تعود إلى فترة ما قبل الاسرات في مصر



(شكل ١٠)

(الاشكال من ١٠ إلى ١٤) رسوم سحرية للصائبة

(شكل ١١)

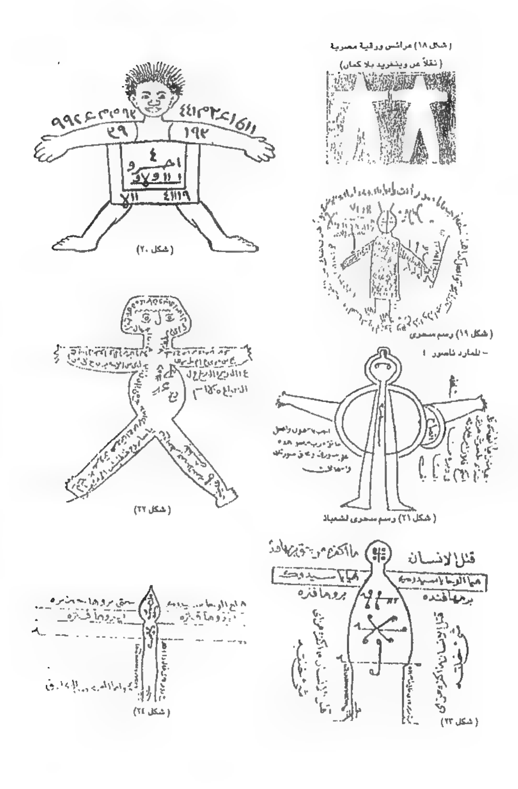
(شكل ١٢)

(شكل ١٣)

(شكل ١٤)

(شكل ١٥) دمية سـحرية تمثل
مرأئى رومانى يحمل العصى المقدسة

(شكلا ١٦ ، ١٧) أدوات
سحرية خشبية (مدويات)



(شكل ١٨) عرائس ورقية مصرية
(نقلاً عن وينفريد بلاكمان)

(شكل ١٩) رسم سحري
– للمارد ناصور !

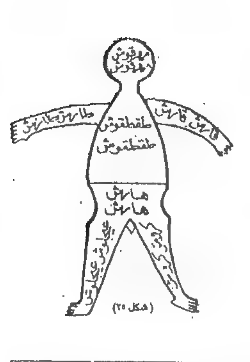
(شكل ٢٠)

(شكل ٢١) رسم سحري لشعباذ

(شكل ٢٢)

(شكل ٢٣)

(شكل ٢٤)



(شكل ٢٥)

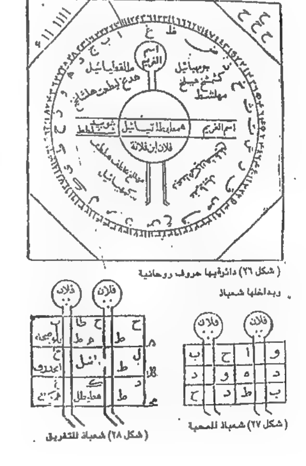


(شكل ٢٩) تشخيص للعارض

(شكل ٣٠) تشخيص للخطف

(شكل ٣١)

(شكل ٣٢)



(شكل ٢٦) دائرة بها حروف روحانية وبداخلها شمباذ

(شكل ٢٧) شمباذ للمحبة

(شكل ٢٨) شمباذ للتفريق

(شكلا ٣١، ٣٢) شخوص ورقية لجلب السارق

(شكل ٢٢) تشخيص لدعوة ميمون الغمامي

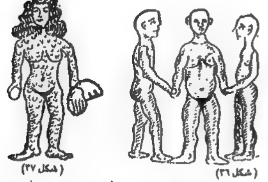


(شكل ٢١) رسم للعارض على الكاغد لإستحضار الروحانية



(شكل ٣٥)

(الاشكال من ٣٥ - ٤١) رسوم سحرية وردت في كتاب المجريطي المعروف بـ (غاية الحكيم)، لبعض للكواكب يصنع منها طلاسم لها عندهم دلالات وقوى سحرية



(شكل ٣٧)

(شكل ٣٦)



(شكل ٤٠)



(شكل ٣٩)



(شكل ٣٨)

ويحاول الممارس عن طريق التشكيل إقامة علاقة بين الماضى والحاضر والمستقبل، وهو يتصور هندسة للكون تسود فيه مملكة أسطورية تحكمها قوانين خارقة للطبيعة، وتسيرها قوى علوية روحانية، وأخرى سفلية شيطانية، ويسعى الممارس من خلال الرسوم السحرية إلى جذب هذه القوى وتوظيفها لصالحه. والممارس - فى ضوء المعتقد - يدفع بالشخوص السحرية للتأثير فى الأشياء، مستعيناً بقوى غيبية فى بيئة عناصرها من الكوابيس والهواجس والحسد والفأل السىء والحسن وعالم الملائكة والجان والموتى والقبور والبخور والتعاويذ والأقسام السحرية. والشخوص السحرية فيه مؤداة بصورة تنطوى على مضامين (سرية) أو (كتيمة).

وفى إطار البعد العقائدى، تكون الشخوص السحرية التشكيلية بمثابة عناصر حسية لها طاقة إيحائية وهى صور بديلة لواقع ميتافيزيقى، وتمتلك هذه الشخوص طاقة التأثير فى (الشخوص الحقيقية)، وهى تستمد قوتها وفعاليتها من الطاقة الكامنة فى النصوص المؤلفة من حروف وكلمات ملغوزة، والتى يقال إنها (مقدسة)، وهى تتلى أثناء الطقس فى منظومة متناغمة أو يكون لها وجود كتابى مرافق للشخوص السحرية بهدف طرح المعانى والدلالات الباطنية. ولهذا يمكن القول بأن هذه النصوص توجه العمل السحرى لما لها - فى نظرهم - من قوة أو طاقة لا محدودة.

خاتمة

اتضح لنا فيما أوردناه أن هذا النوع من السحر الشعبى القائم على الأشكال الشخصية، يمارس فى مجالين متضادين. أولهما ما يعرف بالسحر الأبيض الذى يعمل على دفع الشر وجلب الخير أو يخلق الحب فى إنسان أو يهيىء سبيل الولادة للعاقرات من النساء. أما المجال الآخر فيعرف بالسحر الأسود ويمارسه بعض السحرة لإنزال الموت على أعدائهم، أو يلحقون بهم الأذى، وقد اعتبر هذا النوع من السحر من الجرائم منذ عهد الإنسان بالسحر، وكان أهل العصور الوسطى يحرقون هؤلاء السحرة بالنار أحياء.

وهم يربطون الأعمال السحرية بروحانيات الكواكب. ويقول أصحاب المصنفات إن الطقس السحرى لا يمارس إلا فى طالع مناسب العمل[٨٨]، ويقولون إن العمل المقصود منه الخير يكون فى طالع سعيد، كالمشترى والزهرة والشمس والقمر. وأما إذا كان هدفه شراً فيكون فى طالع نحس، كزحل والمريخ. وأما عطارد فإنه يصلح للمجالين.

وأصحاب المصنفات دائماً ما يلغزون وصفاتهم، وكلامهم فى ذلك مغلق بأقفال الرموز، ليس على ظاهره ولا على نسق واحد متتابع على تركيب العمل، فهم يضعون الجمل فى غير موضعها، ولم يذكروا فى مصنفاتهم عملاً كاملاً، وهم يقولون فى ذلك إنهم رمزوه وأخفوه حتى لا يقع فى يد فاسق أو جاهل، واتكالاً على وضوحها فى غير مكانها للحكماء فقد أخذوا العهد على أنفسهم بذلك ليحملوا الطالب على أخذها من أربابها، كما عاهدوا أنفسهم أن لايعطوها إلا لمن يكون أهلاً لها، فلا يقع على علومهم إلا حكيم حاذق، وهم فى ذلك يضعون شروطاً على رأسها شيخ الطريقة، وقد أكد أرباب هذه الصناعة على ذلك فقالوا «اطلبوا شيخ الحكمة ولو لم يكن تقياً».

وقال بعضهم[٩٠]:

ولابد من شيخ يريك شخوصها ... لتفريقها بالعين والاسم أقطع

وإلا فنصف العلم عندك حاصل ... ونصف إذا حاولته يتمنع

الهوامش

١ - سعد الخادم، الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، الألف كتاب (٤٤٨) مكتبة النهضة، القاهرة. ب ت، ص ١١.
أنظر أيضاً

Rene Huyghe, Prehistoric and Ancient Art, Paul Hamlyn, London, 1967, p.68.

2 - W.M.F Petrie, Amulets, Constable & co., London, 1914, p. 49., Jeon Capart, Primitive Art in Egypt, H. Grevel & co, London, 1905, p. 80.

3 - W.M.F. Petrie, The Making of Egypt, The Sheldon Press, London, 1931, p. 77.

4 - J.E. Quibell, Nagada and Ballas, Bernard Quaritch, London, 1896, p. 47.

٥ ـ محمد أنور شكري، الفن المصرى القديم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٨ .

٦ ـ جورج بوزنر وآخرين، معجم الحضارة المصرية القديمة (ت: أمين سلامة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٣٣، ١٨٧ .

٧ ـ عبد العزيز صالح، الأسرة فى المجتمع المصرى القديم، المكتبة الثقافية ٤٤، وزارة الثقافة، ١٩٦١، ص ٤٤ .

٨ ـ جورج بوزنر وآخرين، مرجع سابق، ص ١٨٧ ـ ١٨٩ .

٩ ـ تقي الدين بن أحمد المقريزى، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط، الآثار جـ ١، دار الطباعة المصرية، ببولاق، القاهرة (١٢٠٧هـ) ص ٣٠ ـ ٤٠ .

١٠ ـ سعد الخام، مرجع سابق، ص ٩٦ . انظر أيضاً فاروق خورشيد، الموروث الشعبى، دار الشروق، القاهرة، ص ٩٥ .

١١ ـ نبيلة إبراهيم، اليمين، الشمال فى التراث العربى، التراث الشعبى، العدد ٣ السنة ٨، بغداد، ١٩٧٧، ص ٥ ـ١٢ .

١٢ ـ الكسندر اغناتنكو، بحثاً عن السعادة، دار التقدم، موسكو، ١٩٩٠، ص ٤٠ .

١٣ ـ سعد الخام، مرجع سابق،ص ٤٦ .

١٤ ـ سليم حسن، مصر القديمة، مطبعة الكوثر، القاهرة، ١٩٢٨ .

١٥ ـ انظر وينفريد بلاكمان، الناس فى صعيد مصر، ت: أحمد محمود، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٥٤ .

16 - Ency My Mology clopedia of World Art 1960, vol 2, p. 234 - E. Tonnelote, New Larosse Ency clopedia of, Paris, 1970, p. 271.

١٧ ـ انظر جورج بوزنر وآخرين، مرجع سابق، ص ١٠٧، وقارن بدليل المتحف المصرى، ١٩٥٤، ص ٣٥ .

١٨ ـ انظر سعد الخام، In hu shfr، هامش ص ٤٦ ـ انظر أيضاً.

E.o. Jomes Mythes et Rites dons le Proche Orient Ancient, Payot, Paris, 1960.

انظر أيضاً جورج بوزنر، مرجع سابق، ص ١٠٦ ـ ١٠٩.

19 - Richard H. Wilkinson, Reading of Egyptian Art, Thames & Hudson, London, 1992.

انظر أيضاً جورج بوزنر، مرجع سابق، ص ١٣٦ .

٢٠ ـ ثروت عكاشة، الفن العراقى القديم، سومر بابل ـ آشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، اليونسكو، بيروت، ص ١٩٩.

٢١ ـ نفس المرجع ص ٢٩٢ .

٢٢ ـ نفس المرجع ص ٥٧، ٥٨.

٢٣ ـ ل. ديلا بورت، بلاد ما بين النهرين ـ الحضارتان البابلية والآشورية (ت: محرم كمال، الدكتور عبد المنعم أبو بكر، الألف كتاب (٣٥) القاهرة، ب ت، ص ١٨٣، ١٨٤ .

٢٤ـ نفسه، ص ١٩٩، ٢٠٠ .

٢٥ ـ انظر ابن خلدون ـ المقدمة، ص ٤٢٢.

٢٦ ـ الكسندر اغناتنكو، بحثا عن السعادة، دار التقدم، موسكو، ١٩٩٠، ص ١٨ .

٢٧ ـ غضبان الرومى، العقيدة المندائية، التراث الشعبى، العدد ٧ بغداد، ١٩٧٥ ص ٣٤.

٢٩ ـ جولياس. لبس، أصل الأشياء، ت: سعدية غنيم، الألف كتاب، القاهرة، ص ٣٣٩، ٣٤٠، قصة الحضارة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ب ت، جـ ١ ص ١٣٨ .

٢٨ ـ راجع تفسير المعوذتين لابن القيم ص ٢٩، ابن حجر، فتح البارى جـ ١٠ ص ٢٢٥ ـ ٢٣٠ .

٣٠ ـ تاريخ العالم، المجلد الأول، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة١٩٤٨، ص ٣٩٩.

٣١ ـ فاطمة مدكور، أحمد عبد الفتاح، قراءة فنية لآثار مصرية، الكتاب الخامس (٧٧) الإسكندرية، ١٩٨٤، ط ١، ص ١٠٠ .

32 - W.G. Archer, The Vertical man, George and Unwin, Ltd, London, 1947, p. 65.

٣٣ ـ قصة الحضارة، جـ ٣ ص ٢٢٣، ٢٤٢ .

٣٤ ـ جولياس لبس، مرجع سابق، ص ٣٣٩ .

٣٥ ـ قصة الحضارة، جـ ١، ص ١١٤، ١١٥، ١٣٧ .

٣٦ ـ جولياس لبس، مرجع سابق، ص ٣٤٠ .

٣٧ ـ سعد الخادم، مرجع سابق، ص ١١ .

٣٨ ـ فوزى العنتيل، قوى السحر فى الحكاية الشعبية، المجلة، العدد ١٠٥، القاهرة، سبتمبر ١٩٦٥، ص ٦٦.

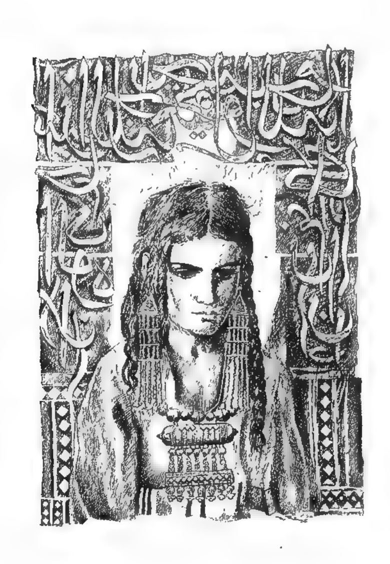
٣٩ ـ قصة الحضارة، مرجع سابق، جـ ١، ص ١١١ .

٤٠ ـ جوليـاس لبس، مرجع سابق، ص ٣٣٩، ٣٤٠ ـ انظر أيضاً قصة الحضارة، جـ ١، ص ١٣٨.
٤١ ـ لطفى الخورى «الغجر والسحر» فى التراث الشعبى، بغداد، ١٩٧٨، ص ٨٩ ـ ١٠٠.
٤٢ ـ جانهايتز جون، الإنسان ـ عرض للثقافة الإفريقية الحديثة، ت: عبد الرحمن صالح، مراجعة، عبد العزيز إسحق، الدار القومية للطباعة، القاهرة، ب ت، ص ١٧ وما بعدها.
٤٣ ـ نفسه، ص ١٦٨ ـ ١٧٠.
٤٤ ـ عبد المنعم شميس، كامل عبد المجيد، غانا تقاليد وثقافات، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
٤٥ ـ انظر وينفريد بلاكمان، مرجع سابق ص ١٧٣.

Blackman, W.S. The Fellahin off Upper Egypt, London, George G.Harrop & com. L td. 1026 p. 219.

٤٧ ـ راجع مقالنا، (المربعات السحرية) مجلة الفنون الشعبية، العدد ٤٧ ص ٣٨.
٤٨ ـ عبد الفتاح الطوخى، تسخير الشياطين لوصال العاشقين، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ٥٣.
٤٩ ـ انظر المرجع ص ٥٣.
٥٠ ـ الأثر: قطعة من ملابس الشخص المراد توجيه السحر إليه.
٥١ ـ عبد الفتاح الطوخى، إغاثة المظلوم فى كشف أسرار العلوم، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٦٩.
٥٢ ـ أبى العباس البونى، منبع أصول الحكمة، القاهرة، ب ت، ص ٢٨٩.
٥٣ ـ عبد الفتاح الطوخى، سحر بارنوخ المسمى بالسر الأكبر، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٩١، ص ٢٧.
٥٤ ـ ....، سحر الكهان فى حضور الجان، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ٧، ٨.
٥٥ ـ وينفريد بلاكمان، مرجع سابق، ص ١٤٩، ١٥٠.
٥٦ ـ عبد الفتاح الطوخى، سحر بارنوخ ص ٢٨، ٢٩ انظر أيضاً سحر الكهان، ص ٥٨ انظر أيضاً، السحر الأحمر، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ٦٨ ـ ٧٠.
٥٧ ـ ....، تسخير الشياطين، ص ١٣٩.
٥٨ ـ ....، سحر بارنوخ، ص ١٦.
٥٩ ـ نفس المرجع ص ٩ ـ ١٤.
٦٠ ـ البونى، مرجع سابق، ص ٢٢٣، ٢٢٤.
٦١ ـ الطوخى، سحر بارنوخ، ص ٩٤.
٦٢ ـ ....، النور الربانى فى العلم الروحانى، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ٣٨، ٣٩، ٧٨.
٦٣ ـ على بن محمد الطندتائى، رسالة الدرة البهية فى جوامع الأسرار الروحانية، ١٩٥١، ص ٣٠.
٦٤ ـ الطوخى، تسخير الشياطين، ص ١١٢٧، ١٢٨.
٦٥ ـ ....، النور الربانى، ص ٢١ ـ انظر أيضاً الطوخى، تسخير الشياطين، ص ٢١.
٦٦ ـ ....، سحر بارنوخ، ص ٩١.
٦٧ ـ وينفريد بلاكمان، مرجع سابق، ص ١٥٣.
٦٨ ـ الطوخى، سحر الكهان، ص ٧.
٦٩ ـ جلال الدين السيوطى، الرحمة فى الطب والحكمة، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١٦٠.
٧٠ ـ لطفى الخورى، مرجع سابق، ص ٩٠.
٧١ ـ البونى، مرجع سابق، ص ٢٩٧، ٣٠٥.
٧٢ ـ إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، (ت: سهير دسوم)، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٠٨.
٧٣ ـ وينفريد بلاكمان، مرجع سابق، ص ١٧٥، ١٧٦.
٧٤ ـ الكاغد: يقصد به هنا ما كان يستخدم من صحائف للكتابة ـ وهو جلد الحيوان.
٧٥ ـ البونى، مرجع سابق، ص ٣٠٧.
٧٦ ـ محمود نصار، التحف الجوهرية فى العلوم الروحانية، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ٤٦.
٧٧ ـ الطوخى، سحر بارنوخ، ص ٩٧.
٧٨ ـ لاحظ ورود هذا الاسم فى الشخوص الورقية المحبة، شخوص الشمع المحبة.
٧٩ ـ الطوخى، سحر الكهان، ص ١٣٧، ١٣٨، انظر أيضاً الطوخى، تسخير الشياطين، ص ١٢٨.
٨٠ ـ ....، سحر بارنوخ، ص ١٠١، ١٠٢.

٨١ـ عبد الغني الشال، عروسة المولد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٧٧.
٨٢ـ أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٢٧٨.
٨٣ـ البوني، مرجع سابق، ص ٢٩١ ـ انظر أيضاً، الطوخي، النور الرباني، ص ١١٥،١١٦.
٨٤ـ محمود نصار، مرجع سابق، جـ ٢، ص ٤٨.
٨٥ـ عبد الرحمن إسماعيل، طب الركه، ط ١، المطبعة البهية بالقاهرة، ١٣١٠ هـ، ص ١٣، ١٤.
٨٦ـ الطوخي، سحر الكهان، ص ١٢٩، ١٣٠.
٨٧ـ نفس المرجع، ص ١٣٠، ١٣١.
٨٨ـ محمد الشافعي الخلوتي الحنفي، السر المظروف في علم بسط الحروف، القاهرة، ١٩٥١، ص ٢١.
٨٩ـ محمود نصار، غاية الحكيم للمجريطي،مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ٥٢ ـ ٦٦.
٩٠ـ ابن الحاج التلمساني المغربي، شموس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى، ط ١، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١٢٣.



الرقص الأفريقي

د. عز الدين إسماعيل أحمد

من الحقائق التاريخية التي لم يثر حولها جدل بين أساتذة علوم الموسيقى والرقص أن الشعوب الإفريقية تعد من بين أول شعوب العالم معرفة بفنون الموسيقى والرقص، كما أنها من أصدق الجماعات الإنسانية تعبيرًا عن بيئتها الطبيعية الفنية، لا سيما فن الرقص؛ حيث برع الإفريقي - فيما نطلق عليه عصر الصيد - في محاكاة الحيوانات التي كان يصطادها في الغابة وتقليد حركاتها بطريقة تلقائية.

ولعل أقدم ما وصل إلينا من أشكال الرقص الإفريقي المدون تلك الرقصة التي عثر على لوحة تصورها منحوتة على إحدى صخور جنوب إفريقيا وهي اللوحة التي قلدها الرسام «جورج ستاو» وعرضها في عام ١٨٦٧، وفيها نرى رجلا يرقص وهو ممسك بعصا رفيعة طويلة وخلفه خمسة من الرجال يقلدونه في حركاته رافعين أرجلهم اليمنى وأيديهم قليلا إلى الأمام مثله، بينما يوجد أسفل الصورة حيوان يرمز إلى الغزال الذي يعبر عن مصدر الحركة الراقصة.

والرقص الشعبي في إفريقيا - كما يعرفه المفكر والفنان الإفريقي المعاصر «كيتافوديبا» في الدراسة الممتعة التي نشرها في عام ١٩٥٩ العدد الثالث من المجلد السابع من مجلة المسرح العالمي التي تصدرها اليونسكو - هو طابع طقوسي سحري من طوابع الحياة الإفريقية لا ينفصل عن أي شيء آخر بها، وهو مزيج من النغم والحركة أبعد من أن يكون فناً مستقلا، كما هو الحال بالنسبة إلى الرقص الأوروبي، يتعلمه الإفريقيون كما يتعلمون الكلام ليعبروا به عن مشاعرهم وأحاسيسهم، ويتميز بمقومات درامية تعكس صورة الصراع المتبادل بين الإنسان الإفريقي وقوى الطبيعة المحيطة به.

وهذا التعريف الموجز السريع يشير إلى علاقة الرقص بالحياة داخل المجتمعات الإفريقية وهي علاقة وثيقة متلازمة تكاد تجعل منهما شيئاً واحداً أو على حد تعبير الكاتبة الزنجية الأمريكية الدكتورة «بيرل بريمياس» «الرقص عند الإفريقي هو حياته» فبين الرقص والحياة زواج مغناطيسي، وحين أكتب عن الناس والحياة في إفريقيا لا أجد أمامي مصدراً أصدق من الرقص».

ومن هنا كانت الجماعية سمة أصيلة من أبرز مميزات الرقص الإفريقي، فالناس في إفريقيا كلهم يرقصون، الأطفال والصبية والشباب والشيوخ، رجالاً ونساءً ..

أنواع الرقصات الإفريقية

وليس من الممكن هنا أن نقدم حصراً كاملاً لأنواع الرقصات الإفريقية التي تمارسها الجماعات الإفريقية على اختلاف مواقعها الجغرافية، لكن من المناسب أن نعرض فقط

لأهمها وأكثرها شيوعاً، ومن التعرف على دوافع هذه الرقصات وأغراضها نستطيع أن نتبين مدى أهميتها وأثرها العميق فى حياة الإفريقيين.

ولعل من الأفضل هنا أن نقتفى أثر المنهج الذى اتبعته الدكتورة «بيرل بريمياس» فى تصنيفها لمجموعة الرقصات التى تمثل فى تتابعها دورة الحياة الكاملة من بدايتها إلى نهايتها، وهى المجموعة التى تتكرر فى كل مجتمع إفريقى والتى وضعتها الدكتورة «بيرل بريمس» فى قسم مستقل بها ينتظم على الترتيب المتعاقب، وهى: رقصة الإخصاب، فرقصة الميلاد، فالتكريس أو البلوغ، فالخطبة، فالزواج، فالموت، وهى المراحل التى يمر بها كل كائن حى..

ب - رقصة الإخصاب

برغم أن هذه الرقصة قد تختلف من حيث أدائها من قبيلة إلى أخرى فإن الغرض فى النهاية واحد لدى الجميع.. فهى نوع من العبادة والتوسل إلى القوة العليا تسبق بذر الحبوب كى تمتد جذورها وتقوى وتنمو نمّوا حسناً، فالإفريقيون يعتقدون أن الرقص فى هذه المناسبة لطرد كل الأرواح الشريرة فيتهيأ الجو الصالح أمام البذرة للتفريخ والتوالد، والإخصاب هنا ليس مقصوراً على إخصاب النباتات والحياة الحيوانية بعجماواتها وعاقلها فحسب؛ بل يمتد أيضاً ليشمل إخصاب الفكر كذلك، فحين يريد الزعيم أن يتخذ قراراً مهماً يخص أمراً من أمور قبيلته فإنه يستدعى الراقصين ويطلب إليهم أن يرقصوا ليصبح ذهنه خصباً بالأفكار الصائبة.

ولما كانت الشعوب الإفريقية التى تعيش على ضفاف الأنهار ترى فى النهر مصدر الإخصاب ورمزه لأنه يفيض على الأرض ويثرى تربتها ومن ثم يولد فيها قوة الإخصاب، ولما كانوا يعتقدون كذلك أنه ينبع من مصدر غير مرئى وتسير مياهه حاملة معها شحنة الحياة إلى أنهار أوفر ماء فإن النساء ينطلقن قبيل موسم بذر الحبوب مرتديات ملابس خضراء ثم يسرن فى حركة أشبه بحركة النهر اللامتناهى فى صف طويل إحداهن خلف الأخرى، حاملات البذور وهن يرقصن رقصة تتحرك فيها الأقدام والأيدى فى إيقاع منتظم دقيق..

ب - رقصة الميلاد

وحين يتم الإخصاب وتجود القوة العليا بالمولد المرجو فى الوقت المناسب تبدأ رقصات الاحتفال بالمولود الجديد الذى يمثل امتداد الحياة على الأرض، والرقص فى هذه المناسبة يكون نوعاً من الشكر للإله الذى تفضل فوصل ماضى القبيلة بحاضرها ووهبها نعمة الاستمرار والديمومة.

ومن التقاليد الطريفة التى ترتبط بهذه الاحتفالات أن أحسن راقص فيها يصبح له الحق فى أن يختار لنفسه زوجة تتحمل القبيلة دفع مهرها نيابة عنه تكريماً لتفوقه.

جـ - رقصة البلوغ (التكريس)

وحفلات الرقص بهذه المناسبة تعد من أهم حفلات الرقص على الإطلاق لدى كل القبائل الإفريقية، إذ ينظرون إلى مرحلة البلوغ على أنها أخطر وأهم المراحل التى يمر بها الإنسان فى حياته، رجلاً كان أم امرأة.. وتعنى رقصة التكريس أن الإنسان لا يصح أن يعيش خائفاً، بل عليه أن يواجه هذا الخوف وأن يتغلب عليه وإلا وقع صريعاً تحت أقدامه.

ولما كان وجود القبيلة ومكانتها يعتمدان على نوعية أفرادها فإنها تربى النشء الجديد منذ طفولته جسدياً ونفسياً على تحمل أكثر التجارب قسوة، ولهذا يعتبر الشخص الضعيف خطراً يتهدد مجتمعه، وفى حفلة الرقص التى تقام بمناسبة البلوغ يوضع الشخص المراد تكريسه فى مواجهة الخوف مباشرة. والخوف هناك قد يتمثل فى شكل الراقصين ذوى الأقنعة أو فى أصواتهم التى يقلدون بها قصف الرعد .. إلخ.. وهؤلاء الذين ينهزمون أمام الخوف يظلون إلى الأبد أطفالاً.. لا يستطيعون الزواج ويصبحون موضع امتهان المجتمع وازدرائه.. أما الذين يتغلبون على الخوف ويقهرونه فإنهم يغدون أهلاً لممارسة كل نشاط فى مجتمعاتهم ومن حقهم الاستمتاع بكل ما فى الحياة من مظاهر العيش الكريم، ويصبحون على حد تعبير الإفريقيين أنفسهم «براكين إنسانية»..

د - حفلات الخطوبة والزواج

ولما كانت الحياة فى إفريقيا تتميز بالطابع الجماعى التعاونى فإن المجتمع يحرص دائماً على أن يشارك الفرد أفراحه ولحظاته السعيدة.. وليس من شك فى أن مناسبة الخطوبة أو الزواج تعد من أكثر المناسبات مدعاة للبهجة والسرور فى حياة كل إنسان، ولهذا تقيم القبيلة حفلا راقصاً لمن يتزوج من أعضائها.. وفى مناسبة الخطوبة تجتمع الفتيات الأبكار حيث تنتظمن فى دائرة ثم يأخذن فى الجرى بخطى دقيقة وهن يشكلن منظر طائر الطاووس ويتحركن فيما يشبه حركة الطير فوق منحدرات الجبال الخضراء إلى أن يختفين داخل الحقول الخصبة.

أما رقصة الزواج فتبدأ حين تنتهى السيدة العجوز من توجيه النصائح التى تجعل العروس زوجة صالحة، وبعد أن



تحمل أمتعتها وتتبع زوجها إلى منزله الجديد يكون الغرض من الرقص فى هذه الحالة هو شكر الله على تفضله بتهيئة الجو لخلق إضافة جديدة إلى حياة القبيلة وكذلك لالتماس السعادة والبركة للعروسين..

هـ ـ رقصة الموت

قد يكون من الغريب أن تتصور مجتمعاً يرقص فى مناسبة الموت، ولكنه تقليد لا يرى فيه الإفريقى هذه الغرابة التى يراها غيره، لأن الإفريقى يعتقد أن دورة الحياة إنما تكتمل بالموت أو على حد تعبيره بالعودة إلى العالم اللامنظور، لأن المرء حين يموت ينتقل إلى عالم الخلود مع أرواح السلف، وفى هذا خير كبير لمن فارق حياة الأرض، وعلى الأحياء أن يسعدوا بهذا الخير وأن يعبروا عن فرحهم بالرقص المصحوب بالغناء والطبل. وقد لخص الفيلسوف الإفريقى المعروف دكتور «ألكسيس كاجامى» سر سعادة الإفريقى بالموت وعدم إحساسه بالحزن العميق لحدوثه بقوله:

«ذلك لأن الفلسفة الإفريقية تؤمن بالخلود، فالموت ليس إلا الامتداد الأولى للحياة المنظورة، والإفريقى ينظر إليه باحترام تماماً كما ينظر إلى المولود، ولهذا يحتفل بموت أقربائه وأعزائه بالرقص؛ لأنه المناسبة التى سيعود فيها الميت إلى أرواح أسلافه».

رقصات أخرى

وليست هذه المناسبات الاجتماعية التى تحدثنا عنها هى وحدها المناسبات التى يقيم لها الإفريقى حفلات الرقص، بل إن هناك مناسبات كثيرة أخرى يستقبلها الإفريقى دائماً بأشكال متنوعة من الرقص التقليدى الذى يرثه عن آبائه وأجداده الأقدمين.. ولا يرى فيها جميعاً إلا جزءاً لا يتجزأ من طقوس حياته.

ومرة أخرى نعتمد على منهج الدكتورة «بيرل بريمياس» فى تصنيفها الموضوعى للرقص الإفريقى ونعرض للمجموعة التى اندرجت فى داخلها تلك الرقصات التى يتعامل بها الإفريقى مع بيئة الطبيعية، والبيئة الطبيعية هنا هى الغابة، إذ هى المسرح الكبير الذى تتحرك كل خطوات الحياة فوق خشبته الممتدة هنا وهناك، وفى داخل هذه الغابة يتوافر الغذاء من مصادره النباتية والحيوانية وكل إنسان يستطيع أن يحصل على ما يحتاج إليه منه طالما كان قادراً على استخدام وسائل الجمع والقنص، فالغابة ملك مشاع للجميع تمنح عطاءها السخى لكل من يوظف إمكاناته البشرية للأخذ والقبول.

وقد تعلم الإنسان الإفريقى، وهو يتعامل مع الغابة، حرفة الصيد، وضرورة الحرب دفاعاً عن سلامته ورزقه، وأهمية الشجاعة بوصفها وسيلة لتأكيد ذاته وحقه، ومعرفته طباع الحيوانات وقيمة أخبار السلف العظام وذكرى أمجادهم، وانعكست كل هذه الجوانب من حياة الإفريقى فى رقصات مختلفة تمثل مفهومه لها وأثرها فى وجوده، بل أصبحت جزءاً من هذه الحياة نفسها فكانت رقصة الصيد ورقصة الحرب الشجاعة ورقصة القرود والأفراس والرقصة التى تلازم رواية الأسطورة والتاريخ.

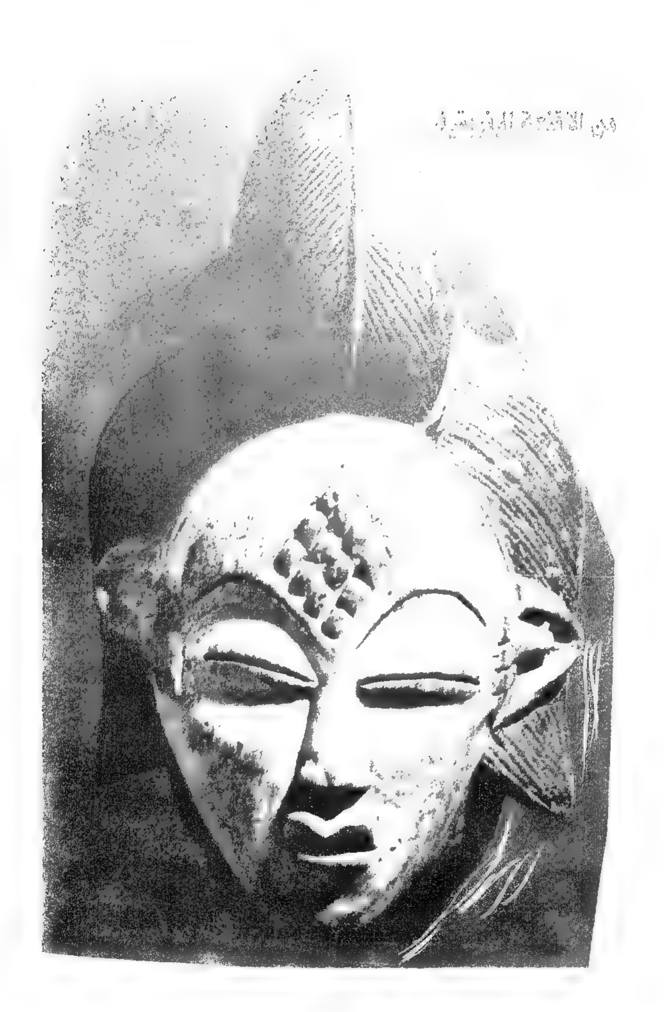
وسنحاول هنا أن نتعرض لأهم هذه الرقصات وأكثرها ذيوعاً بين الشعوب الإفريقية، ومن خلال هذا العرض نشير إلى دورها وأهميتها فى حياتهم الاجتماعية.

أ ـ رقصة الصيد

الغرض منها تعليم الصبية أفضل أساليب القنص وإبراز مقدرة الإنسان على السيطرة على الحيوان.. ولما كان الغزال أصعب حيوانات الغابة منالا على الصيد فقد إنتشرت رقصة صيد الغزال على أوسع نطاق فى إفريقيا.

تضم حلبة الرقص ثلاثة من الصيادين المسلحين بالرماح والسكاكين، وصبياً فى حدود الخامسة عشرة من عمره يضع فوق رأسه قناعاً لرأس بينما يغطى جسمه بجلد أيضاً ويثبت فى أسفل ظهره ذيلا صغيراً.

ويبدأ الراقصون الثلاثة بتثبيت بعض الحشائش الخضراء فى قطعة متوسطة الطول مفروشة فى الأرض وسط الحلبة، وبمجرد أن ينتهوا من وضع هذه الحشائش فى مكانها يتقوسون داخل أغطيتهم المصنوعة من جلود الحيوان ثم يختفون وسط صفوف المشاهدين من الجماهير إلى حين يدخل الغزال «الراقص» بهدوء وحذر، نافخاً فى الهواء محدثاً صوتاً خافتاً بينما يتحرك واحد من الصيادين من بين صفوف الجماهير شاهراً سكينه فى يده متجهاً نحو الغزال، ومع إيقاع الطبول الآخذ فى الصعود قليلا يتلفت الغزال حواليه فيرى الحشائش الخضراء فى نهاية العصا فيقترب فى حذر شديد، وحين تزداد ضربات الطبول ارتفاعاً يرجع الغزال بعيداً عن الحشائش الخضراء، وإن ظل متردداً بين الإقدام عليها والإحجام عنها، حتى تبدو خضرة الحشائش مغرية فى عينيه فيقترب منها هذه المرة ويكاد يلمسها وإن تظاهر فى الوقت نفسه بأنه لا يعبأ حتى بلمسها، وبينما يأخذ الغزال اتجاهاً مضاداً بجسمه لموقع الحشائش إذ به ينقض عليها فى حركة رشيقة ليلتهمها بسرعة، وفى هذه اللحظة تنطلق سهام الصيادين الثلاثة فتصيب الغزال



غير أنه يظل يقاوم والسهام عالقة بجلده بينما تتوالى ضربات الطبول في سرعة مذهلة، فيرتمي الغزال فوق الأرض وإن ظل يحرك أجزاء جسمه بلا أمل إلى أن يتجه الصيادون نحوه في حركة خاطفة ويقطعون ذيله بالسكين وبهذا المشهد تنتهي الرقصة.

ب ـ رقصة الحرب

وهي من أكثر الرقصات الإفريقية إثارة وأهمية؛ لأنها ترتبط بأهم وأخطر حادث يتوقف عليه مصير القبيلة ووجودها وكرامتها.

والغرض من هذه الرقصة تجديد قوة القبيلة ومقدرتها على القتال دفاعاً عن النفس.. وتبدأ هذه الرقصة بجماعات صغيرة لا تلبث أن تتزايد أعدادها مع استمرار الرقص ودق الطبول، وفي كل دورة يندفع الرجال صائحين وقد شرعوا حرابهم في مستوى رءوسهم ثم يغرزون هذه الحراب في خط محفور على الأرض، وحين يطلق الراقصون المحاربون صيحات الحرب يشترك كل الواقفين حول الحلبة في هذا الصياح، وفي معظم القبائل الإفريقية يتولى هذه الرقصة أحد السحرة العرافين وهو ينشد الأغنية في صحبة امرأتين أخريين.

وقد جرت العادة أن يصبغ الراقصون الذكور وجوههم ويحركون أجسامهم متأرجحين ذات اليمين وذات اليسار وهم يدقون الأرض بأعقاب أقدامهم، وحين يشعرون بالإرهاق والتعب يتوقفون قليلا للراحة وتناول الطعام والشراب ثم يستأنفون الرقص من جديد.

ويعتقد الإفريقيون أن هذا الرقص يمنح الرجال مزيداً من القوة قبل خروجهم للقاء العدو أو الإغارة على أرضه وماشيته.

ومن بين الأغاني التي يرددها الراقصون وهم منهمكون في أداء هذه الرقصة هذه الأغنية التي تقول بعض كلماتها: «قاتلوا بأيديكم وقلوبكم .. اقتلوا العدو ولا تخافوا شيئاً أيها الرجال». وتقوم النساء أيضاً بأداء رقصة الحرب حين يكون الرجال مشتبكين في القتال، وتعتقد بعض القبائل أن الرقص الذي تقوم به النساء في هذه الظروف هو الذي يقرر سير الحوادث في ميدان القتال، فهن يعلقن في أعناقهن بعض الطلاسم والتعاويذ أثناء الرقص ويقمن بهجمات على مجموعة من الدمى تمثل العدو ويحطمن رءوسها رمزاً لتحطيم رءوس الأعداء.

جـ ـ الرقصة التي تصاحب رواية الأسطورة والتاريخ

وهذه الرقصة تصاحب الراوي وهو يحكي بعض الأساطير الشعبية أو يروي ملاحم المعارك التي خاضتها الأجيال السابقة من الأسلاف.. وتعبر هذه الرقصة في مشاهدها المتعاقبة عن الأحداث التاريخية نفسها، أي تكون بمثابة تمثيل لواقعها كما كان.

إلى جانب المجموعتين السابقتين من الرقصات الإفريقية، وهي المجموعة التي تمثل دورة الحياة والمجموعة الأخرى التي تصور مظاهر حياة الإنسان الإفريقي ومختلف جوانب نشاطه في محيط الغابة، هناك مجموعة ضخمة أخرى من الرقصات المتنوعة وكلها ذات أثر بالغ في الحياة الاجتماعية لدى الشعوب الإفريقية.. هناك رقصات شعبية يختص بها أرباب الصناعات المختلفة، كما أن للجماعات السرية أيضاً رقصاتها الخاصة بها.

وللمتطببين كذلك رقصاتهم التي يستخدمونها في العلاج وطرد الأمراض والأوبئة، وهناك رقصات الترحيب بالضيوف، ورقصات الاحتفال بتنصيب زعيم القبيلة، ورقصات للمطر والشمس والقمر.. الخ..

إن حياة إفريقيا ـ كما يقول الفنان الإفريقي المعاصر كيتافوديبا ـ هي على مدى آلاف السنين رقصة لا تنتهي لأنها تحمل سر الحياة.

وقبل أن ننتهي من هذا الحديث عن الرقص الشعبي في إفريقيا ودوره في الحياة الاجتماعية لابد لي من حديث سريع عن بعض العناصر المرتبطة به أشد الارتباط وأوثقه، فمعالجة موضوع الرقص الإفريقي دون التعرض لأهمية الطبول فيه تعد من وجهة النظر الواقعية والتاريخية معالجة ناقصة وغير أمينة، ولذلك فلابد من حديث سريع عن هذه الآلة وصلتها العضوية بالرقص الإفريقي.

لقد كانت الطبول ولا تزال، إلى حد ما، تعتبر من وسائل التفاهم بين سكان إفريقيا المنتشرين في أماكن شاسعة ومترامية الأطراف، فهي تمثل عندهم قوة الكلمة وسحرها وقدرتهم على التغلب على متاعب الحياة.

والطبول التي يستخدمها الإفريقيون عادة في رقصاتهم المختلفة هي الطبول الكبيرة التي ذكرها ابن خلدون باسم «الكوركة» ويصل بعضها إلى طول الرجل أو يكاد..

ويطلق الإفريقيون على الطبول «حد الموسيقى»؛ لأنها الدعامة الأساسية لكل ألوان الموسيقى الإفريقية.



من الأقنعة الإفريقية

وتتعدد أنواع الطبول فى الرقصات الإفريقية نظراً لتغير الإيقاع المركب داخل الرقصة الواحدة، ورغم أن هذه الطبول تختلف من حيث أحجامها وأشكالها، ومن ثم تختلف درجة أصواتها فإنها تعطى لغة مركبة يفهمها الإفريقيون، لغة قد يعتبرها غيرهم نوعاً من الضجيج الصاخب.

ويتميز الإيقاع الإفريقى بتغير مناطق الضغط العادية داخل «المازورة» التى تكون الوحدة الزمنية للحن، وهذا الإيقاع هو ما يطلق عليه فى الاصطلاح الموسيقى الحديث اسم «السنكوب».

وعلى هذا فالإيقاع الإفريقى «السنكوباتى» المركب هو الذى يعطى للرقصة الإفريقية قوة وحيوية دافعة.

وبعد.. فالحديث عن الرقص الشعبى فى إفريقيا حديث طويل ومتشعب وقد حظيت المكتبة الأوروبية بدراسات متنوعة؛ ولكنه لايزال حتى الآن عالماً مجهولاً لم يكتشفه بعد أحد من الدارسين المحدثين العرب.. ولم يتوفر على تسجيله أو الكتابة عن الإفريقيين سوى قلة محدودة، ولا تزال جهودهم قاصرة عن الوصول إلى المستوى المطلوب؛ برغم أن هذا اللون من التراث الفنى الخصب قد غزا العالم كله لا سيما مناطق نصف الكرة الغربى وأوربا وأحدث أثراً عميقاً فى الحياة الفنية هناك.



أغانى الحج
وعاداته وتقاليده

يسرية مصطفى محمد

المصريون من أكثر شعوب العالم الإسلامى احتفالا بالحج؛ فقد كان مرتبطًا فى الماضى البعيد بسفر المحمل إلى الأراضى الحجازية حاملا الكسوة للكعبة المشرفة .وكان طبيعيًا - وفقًا لوسائل المواصلات المتاحة فى تلك الفترة - أن تستخدم الطرق البرية، مع ما يقتضيه ذلك الاستخدام من اختراق البرارى والصحارى، والمكوث أيام وليال قد تمتد لشهور فى هذا الترحال، مما يؤدى إلى أن يكون ذلك الترحال فى مجموعات من القوافل التى تنتقل من مكان لآخر، حتى يكون الإنسان أنيسًا ومؤتنسا بغيره، آمنًا على حياته وماله من عثرات الطريق خلال هذا السفر الطويل.

لمحة عن قوافل الحج فى الماضى

إن المسلمين عامة، والأقدمين منهم خاصة، كانوا يتميزون بتقواهم العميقة؛ فبالرغم من الجهد المضنى الذى كان يبذل فى رحلة الحج، إلا أنها كانت ذات مذاق خاص لديهم؛ حيث يستشعر الحاج بمدى الطهر الذى سينعم به بعد ذلك العناء، فالطريق إلى الحج أوله شاق وآخره نهاية المشاق.. وبالتالى هو ينعم بمشقته رجاء أن تناله المغفرة لقاء تلك المعاناة. ولابد من الإشارة هنا إلى وسائل المواصلات، فى الزمن الماضى، والتى كانت تستخدم فى رحلات الحج... إذ كانت الدواب، وخاصة الجمل، هى الوسيلة الوحيدة المستعان بها لأداء تلك الفريضة؛ ذلك لأن «الجمل قادر على تحمل العطش والجوع بفضل تركيبته الطبيعية التى تسمح له بتخزين الطعام والماء». وكان الهودج، وهو ما يشبه المحمل، مستخدماً للحجاج ليجلسوا فيه ، حماية لهم من ضربات الشمس وطول الطريق.

المَحْمَلْ

يقال إن ظهور المحمل فى الأصل مرتبط بـ «هودج شجرة الدر»الذى ركبته وهى ذاهبة إلى الحج سنة ٦٤٥هـ. ولكن تاريخياً يقال إنه سابق على هذا التاريخ، فقد كان الهودج مرتبطاً بقوافل الحج التى كان يتقدمها عدة جمال ويخلفها أمثالهم محملين بصناديق الهدايا، وكان الاحتفال بـ «دوران المحمل» من أعظم الاحتفالات الشعبية التى تشهدها القاهرة؛ لذلك كان المنادون يطوفون بالشوارع لإعلام الناس بموعده، فيستعد من يرغب فى أداء مناسك الحج، ولقد كان الاحتفال بموكب طلوعه للأراضى الحجازية والعودة منها من أهم الاحتفالات الشعبية التى كان ينتظرها الناس ويترقبونها[1] .

شكل المحمل المصرى كما صوره ادوارد وليم لين

كان المحمل المصرى عبارة عن مربع خشبى، ذى قمة هرمية الشكل، مزينة بتطريز ونقوش ذهبية فى بعض الأجزاء

الموجودة فوق أرضية من الحرير الأخضر والأحمر، مع هدّاب حريرى تدلت منه شرابات معلق عليها كرات فضية، وفى بعض الأحيان يكون الغطاء عبارة عن منظر للكعبة مشغول بالذهب فى الجزء العلوى من واجهته الأمامية. وقد جعل فوق هذا المنظر رمز السلطان ويضم مصحفين، أحدهما فى درج أو فى «لفائف مكتوبة»وثانيهما فى كتاب صغير، وقد وضع المصحفان فى غلاف فضى براق[٢].

الشبرية

وكانت تتألف من مربع متبسط صغير، وغطاء مقوس ولا تتسع إلا لشخص واحد. ومثبتة فوق ظهر الجمل.

التختروان

وكان يرفعه جملان يسير أولهما فى المقدمة وثانيهما فى المؤخرة. وتكون رأس الجمل الثانى منحنية. والتختروان قد يتسع أحياناً لأربعة رجال، وإن كان عامة يتسع لشخصين.

وللتختروان مشربية صغيرة مؤلفة من شعرية خشبية فى مقدمته ومؤخرته، ويوضع فيها زق فخارى من الزقاق المستخدمة للشرب فى المحمل.

ويتميز المحمل المصرى بنظام دقيق، إذا كان له أمير يختص بعشر مسئوليات من أهمها تقدم الحجيج وترتيبهم وحراستهم، وثانى المسئولين فى القافلة: «داودار الحج» وهو الذى يقدم الدواة لأمير الحج ليوقع على القرارات ويعاونه فى مختلف مهامه من الحراسة والتنظيم . أما ثالثهم فهو رئيس حرس المحمل وتقع عليه مسئولية الإشراف والقيادة لحرس المحمل وخصوصاً «الصرة»، التى كانت تحتوى على عوائد ومرتبات وصدقات فقراء مكة . أما رابعهم فكان «قاضى المحمل» وكانت مهمته فض المنازعات والمشاجرات التى تحدث أو قد تنشأ بين الحجاج . ثم يلى ذلك مجموعة وظائف أخرى اختص بها نظام المحمل، مثل: أمين المحمل - مشرف التموين - مشرف السقايين - الكيّال - تجار مطبخ - تجار كور - خولى غنم - جزار، وكان يسمى فى عهد المماليك زخورى - والسقاه والأدلاء العارفين بمسالك الطريق وتعاريجه وتفاريقه واستقامته. والشاويش وهو المبشر بعودة الحجاج، وهو الذى يعلن نبأ قرب مجيء الحجاج، واليوم المنتظر لذلك، ويحمل رسائلهم إلى أصدقائهم[٣].

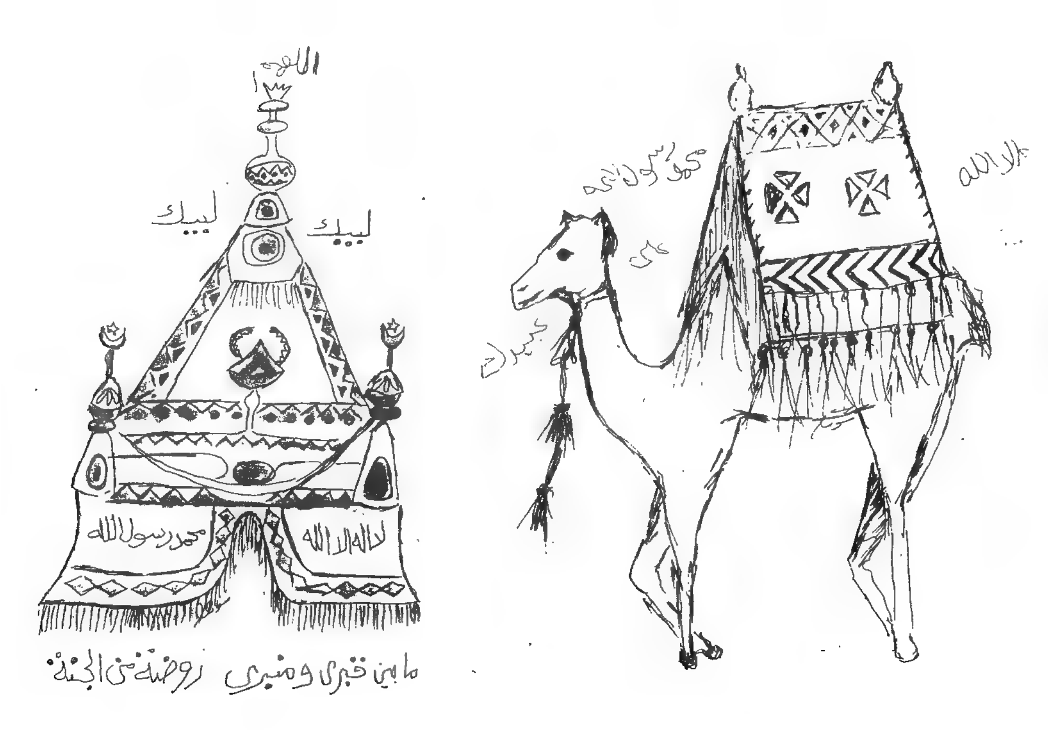
الجلاب[٤]: هى المراكب التى كانت تنقل الحجاج من عيذاب إلى جدة، وهى مجموعة مراكب واهية، لا تستخدم المسامير فى صناعتها، وإنما هى عبارة عن مجموعة ألواح تشد بعضها إلى بعض بنوع معين من الحبال، شراعها من الحصير. وأفضل وصف لهذه المراكب ما سجله ابن جبير حيث قال: والجلاّب التى يصرفونها فى هذا البحر ملفقه الإنشاء لا يستعمل فيها مسمار البتة، وإنما هى مخيطة بأمراس من القنبار «وهو قشر جوز النرجيل يدرسونه إلى أن يتخيط ويفتلون منه أمراساً يخيطون بها المراكب، ويخللونها بدسر من عيدان النخيل، فإذا فرغوا من إنشاء الجلبة على هذه الصفة سقوها بالسمن أو بدهن الخروع أو بدهن القرش. وعود هذه الجلاب مجلوب من الهند أو اليمن، وكذلك القنبار وشراعها منسوجة من خوص شجر المقل «شجرالدوم» مجموعها متناسب فى اختلال البنية ووهنها فسبحان مسخرها على تلك الحال.

المحمل فى محافظة أسيوط[٥].

بالرغم من أن ظاهرة المحمل واحتفالياته قد اختفت منذ فترة طويلة إلا أن مركز دراسات الفنون الشعبية قد قام برصد تلك الظاهرة واحتفالياتها من منطقة منفلوط محافظة أسيوط سنة١٩٦٨. ويبدأ الاحتفال يوم وقفة عيد الفطر مساء الساعة ٨ وينتهى أول أيام العيد أيضا الساعة ٨ مساء. يقول الراوى محب جمال إن كسوة المحمل لابد وأن تخرج من بيت أسرة جمال الدين، فقد كان المسئول الوحيد عن كسوة المحمل، ويقال إنه كان حاكم منطقة منفلوط فى تلك الفترة ثم تذهب الكسوة بالجمل إلى الشيخ على[٦] أو ضريح الشيخ على وتجلس أمامه لأخذ الإذن بإقامة مراسم الاحتفال «والإذن هنا مجرد رمز». ثم تعود إلى منزل جمال الدين وتمكث به حتى الصباح.

النظام المتبع للمحمل

يحمل المحمل طابعاً مميزاً وثرياً من الناحية الفولكلورية من حيث المادة الفولكلورية والنظام وطرق الاحتفال. يبدأ الموكب بتخير المحمل ومن حوله، يلى ذلك دقات النقرزان الذى يعلن عن قدوم المحمل، ثم وصول الطرق الصوفية التى قد تصل إلى ثلاثين طريقة أو أكثر، ثم بعد ذلك شباب الجريد والأعلام والسبح، ثم التوابيت[٧] الخاصة بكل طريقة. فالمزمار الصعيدى الذى يقوم بالعزف ويصاحبه رقص الشباب «التحطيب» ويليهم فى الموكب الشباب والشابات، وهم فى أزهى الملابس فوق الجمال. أما الطرق الصوفية فتتميز كل طريقة عن الأخرى ليس فى الأعلام والملبس فقط بل فى طريقة الغناء «المدح» والأداء والرقص، ويلاحظ هنا أن الطرق



اللهم
لبيك
لبيك
محمد رسول الله
لا اله الا الله
ما بين قبري ومنبري روضة من الجنة
محمد رسول الله
الا الله

الصوفية تؤدى رقصات ليست رقصات بالمعنى المعروف، ولكنها تتبع المدائح الدينية الخاصة بكل طريقة؛ فمثلاً الطريقة الرفاعية تؤدى رقصة السيوف وهى فى هيئة ذكر، والسيوف فى أيديهم مع الدبابيس «وهى نوع من أنواع الأسلحة التى كانت تستخدم فى الحرب قديماً تتكون من يد حديدية فى آخرها كرة تتدلى منها شراشيب حديدية توضع فى أيديهم».

أما الطريقة الشاذلية فتسير مصاحبة للإنشاد الدينى مع تطويح الرقبة فقط. والطريقة البيومية تؤدى رقصة عربية تتماسك الأيدى فيها حيث يقوم بها أربعة أو ستة رجال يقفون صفوفاً حسب اتساع المكان، وتطوح الأرجل مع بعضها باختلاف الجذع والرأس وقد يؤدونها رقصة طولية وهى الذكر.

وأما الطريقة الأحمدية فهى أقل عنفاً من البيومية وتشبهها، بينما الطريقة العزمية تشبه إلى حد ما الطريقة الشاذلية.

ملابس الشباب حامل الأعلام والرايات

مكونة من السروال والقميص والصديرى والعقال واللفحة وهى من شعر مكتوب عليها لا إله إلا الله محمد رسول الله ومكتوب عليها اسم الطريقة التابعة لها. وهذا الشباب يرمز إلى الفتوة والقوة أيضاً مع وجود شال مربوط حول الوسط.

ألوان العقال الخاص بالطرق

العقال الأحمر للرفاعية والبيومية، والأسود للطريقة العزمية، والأخضر للطريقة الشاذلية.

شكل المحمل

عبارة عن هيكل خشبى على شكل هرم، أو هيئة الهرم، مكسو بكسوة خضراء، ومشغول بالخيوط الذهبية، ومكتوب عليه بعض آيات قرآنية.

فى الأركان كواكب نحاسية، والكوكب عبارة عن هلال نحاسى . وما من شك فى أن الألوان لها دلالات عند كل فئة من تلك الطرق؛ فكل لون له محبوه، وكل فئة تفضل اللون الخاص بها، كما أن لكل لون دلالة ورمز عند كل طائفة أو طريقة من الطرق الصوفية.

دلالات الألوان

يدل اللون الأحمر على الحيوية والقوة والامتلاء بالحياة وأيضاً يرتبط بالريادة والجهد الخلاق.

أما اللون الأخضر فيرتبط عند المسلمين بالنعيم والجنة فى الآخرة، ولذا يعتبر لون الألوان عند المسلمين، و قد ورد ذكره فى القرآن ثمانى مرات؛ ثلاث منها فى وصف ملابس المؤمنين ومقاعد جلوسهم فى الجنة وورد فى الحديث النبوى أكثر من ثلاثين مرة إذا أخرجنا منها ما جاء فى معناه الحقيقى وهو قليل أما الباقى فمرتبط بمعانى الخير والجمال والعطاء ولعل هذا هو السر فى اختياره لوناً لأستار الكعبة فى الماضى ولأضرحة بعض الأولياء ولعمائم فئات كثيرة من المسلمين.

أما اللون الأبيض فيرمز للصفاء والنقاء كما يرمز إلى الفوز بالآخرة نتيجة العمل الصالح فى الدنيا.

إن ما يحمله هذا اللون من إشارات ودلالات اجتماعية هو السبب فى اختياره عند المسلمين لباساً أثناء الحج والعمرة وكفناً للميت وكان هو السبب فى قبول الرسول عليه السلام له فى الملابس والثياب، كما أنه قد يكون هو السبب فى اختيار الرسول عليه السلام له كلون للوائه حين فتح مكة، إذ كان النبى داخل مكة يوم الفتح ولواؤه أبيض.

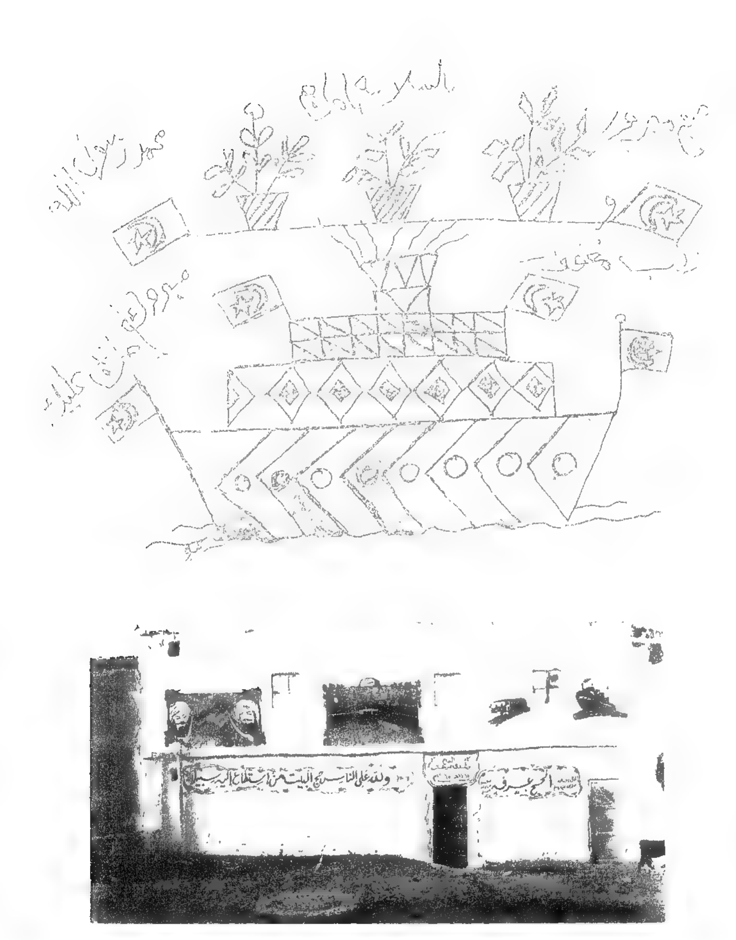
أما اللون الأسود فقد كان مكروهاً من القوم، وقد ورد ذكر هذا اللون فى القرآن الكريم سبع مرات مرتبطاً فى خمسة منها بوصف الوجه وما يتحول إليه من سواد فى الدنيا وفى الآخرة نتيجة سوء الفعال، لذلك نفرت الأحاديث النبوية من اتخاذ لون السواد فى الملبس واستعاذ الرسول عليه السلام من اللون الأسود.

بعض العادات والممارسات المرتبطة بالحج

يرتبط الحج ببعض الدلالات والممارسات المتبعة فى بعض بقاع مصر منها «الشقيقة والمشقاق»(٨) والشقيقة هى اللحم المقدد، أما المشقاق فهو الخيط الذى يعلق فيه اللحم.

وقد جرت العادة عند أهل الصعيد، وخصوصاً فى محافظة سوهاج، أن تحتفظ الزوجة بجزء من لحم الأضحية لحين عودة الحاج لكى يأكل منها.

طريقة الحفظ: يقطع اللحم قطعاً صغيرة وينزع منها الدهن، وتحمص فى الفرن «الشقيقة»، ثم تلضم فى الخيط «المشقاق» وتعرض للشمس والهواء لفترة حتى تجف وحين عودة الحجاج تطهى وترجع نضارتها مرة ثانية.


ولله على الناس حج البيت من استطاع اليه سبيلا
الحج عرفة

الراية فى الوادى الجديد(٩)

ومن الممارسات الشعبية كذلك، والموجودة فى الوادى الجديد، أن يقوم أهل الحاج بعد سفره بعمل «الراية».

والراية عبارة عن سبع جريدات من النخل يتم جدلها، ثم يحضر أهل الحاج عدد سبعة من كل نوع من الأنواع التالية:

الليمون - البرتقال - الكعك - البيض المسلوق . ومن المعلوم أن رقم سبعة يعطى بنوع من التفاؤل والإجلال لدى المجتمع الشعبى . ويعد جدل كل جريدة يشبك فى كل منها واحدة من الأنواع المشار إليها. هذا إلى جانب ربط ثلاثة أشرطة من القماش فى كل جريدة ذات ألوان أحمر وأبيض وأخضر، ثم يعلق بعضها على أبواب منزل الحاج شريطة أن يكون عدد الأبواب فردياً حيث إن العدد الزوجى قد يكون مدعاة للنحس فى اعتقادهم - ثم بعد ذلك يتم تعليق باقى الجريد على الجدران، ويظل هذا الجريد معلقاً لمدة عام حتى بعد عودة الحاج من الأراضى الحجازية.

الجريدة المثبتة «سيوة»(١٠)

من الظواهر الأخرى فى منطقة سيوة المتعلقة بهذا الخصوص، أن يقوم الأهالى بعد سفر الحاج بتثبيت جريدة من النخل عليها راية بيضاء فى أعلى مكان بالمنزل «السطوح» وهذه الجريدة رمز للحاج.

فإذا ظلت ثابتة فإن الحاج فى أمان، أما إذا مالت الجريدة تدل على أن الحاج مريض أو فى حالة غير طبيعية، وإذا سقطت فيكون فأل نحس، حيث يمكن أن يكون الحاج قد توفى وتظل هكذا حتى بعد عودة الحاج بفترة.

وربما يدور تساؤل عن السبب فى استخدام جريد النخل على هذا النحو، من المعروف أن سيوة والواحات تشتهر بزراعات النخيل، كما يعتبر النخيل من الزراعات المعمرة؛ ولذلك صار هناك معتقد يربط بين عمر الإنسان والنخيل، فضلا عن أن أهل سيوة يتفاءلون به.

التبريزة - محافظة الشرقية(١١)

من أهم الظواهر أو العادات المصاحبة لمناسبة الحج فى محافظة الشرقية هى ظاهرة «التبريزة»، وتكون قبل أن يسافر الحاج بحوالى أسبوع؛ إذ تتجمع النساء من الجيران والأقارب فى بيته كل يوم، أما الحاج فعليه أن يقضى الثلاثة أيام السابقة على سفره خارج منزله، وتسمى هذه الفترة «التبريزة»، ويكون بعيداً فيها عن زوجته وأولاده ولا يدخل المنزل مطلقاً طوال هذه الفترة، بل يجلس فى «المندرة» الخارجية، أو أمام المنزل، ويأتى الأقارب والأصدقاء للتهنئة والتمنيات بالسلامة وتوزع فى هذه المناسبة المشروبات، مثل:القهوة والشاى وهذه العادة من العادات القديمة التى أخذت فى الاندثار.

أيضاً من العادات التى كانت متبعة أن الحاج يأخذ معه كفنه خوفاً من أن يموت فى الطريق ويدفن بغير كفن، وإذا لم يحدث له شىء فإنه يضع بعض الماء من بئر زمزم على الكفن تبركاً به وهو ماء زمزمة الكفن. ومن العادات فى هذه المناسبة بعد الإعلام عن مجىء الحاج تقوم الأسرة ببياض المنزل من الداخل والخارج، وغالباً ما يكون ذلك باللون الأبيض، ويقومون برسم بعض الرسوم على الجدران مثل الجمل وعليه المحمل ومكتوب عليه بعض الآيات القرآنية، أيضاً سفينة وقبة تشبه قبة قبر الرسول عليه السلام ومكتوب عليها ما بين قبرى ومنبرى روضة من رياض الجنة.

والاحتفال بالحج يشبه إلى حد كبير الاحتفال بالأفراح «العرس» والمناسبات الأخرى، حيث تقام الاحتفالات الدينية «مدائح وأغانى حج وكذلك الرقص على المزمار والتحطيب» وخلال ذلك تقدم المشروبات وبعض الولائم من القادرين، والهدايا والنقوط من المدعوين، والتى ترد إليهم بصورة هدايا بعد العودة من الحج، ويستمر الاحتفال لمدة أسبوع. أما السيدات فيقمن بالغناء والزغاريد طول اليوم - أثناء تحضير المأكولات والمشروبات وأثناء طحن الدقيق. وهذه الأغانى تضفى نوعاً من البهجة الروحية على الأفراد فى المجتمع المصرى.

ولا تقام الأفراح إلا بعد دفع ما يسمى بالأمنية، وهى الرسوم التى يدفعها الحاج نظير قيامه بأداء فريضة الحج. والأغانى الدينية عموماً وأغانى الحج خصوصاً لها صفات مميزة تختلف عن الأغانى الأخرى.

الأغانى الدينية

«ترتبط الأغانى الدينية أوثق الارتباط بالمناسبات الدينية التى يحتفل بها المجتمع الشعبى فى مصر، وتحظى هذه الأغانى باحترام كبير ينبع من طبيعة المناسبة التى تغنى فيها.

وهى مزيج من الانفعالات والأحاسيس والمشاعر التى يعبر بها المجتمع عن ذاته، فتعمل على بث الإيمان فى النفوس. والأغانى الدينية تتضمن ما يلى: المدائح النبوية - الإنشاد الدينى - الأذكار - أغانى الحج. وتنقسم أغانى الحج إلى ثلاثة

أنواع : النوع الأول خاص بالسيدات كبار السن ويشبه إلى حد كبير حدو الإبل أغانى المحترفين، والأغانى التى تؤديها البنات والسيدات بالإيقاع والتصفيق.

الحداء: هو لون من ألوان الرجز أو الخبب وقد يكون من الشعر الخفيف، وقد عرفه العرب من قديم الزمان يتغنى به لحث الإبل على مواصلة السير ولقطع ملل السفر وقد استخدم فى قوافل الحج وتغنى به الجمّالون والحجاج، ويقال إنه أقدم أنواع الشعر والغناء.

أغانى الحج: أغانى الحج نوعان، نوع يؤدى قبل سفر الحجاج وفى أثناء توديعهم، ونوع آخر يؤدى عند استقبال الحجاج وبعد عودتهم. ويشترك فى أغانى الحج ثلاثة أنواع مختلفة من المؤدين:

الرجال وهم مداّحون، السيدات الكبيرات فى السن ويؤدون أغانى الحج القديمة «حنون»، والنوع الثالث هو الأغانى المرتبطة بالعصر الحديث والتى تتميز بالسرعة فى الأداء وتؤدى هذا النوع من الغناء البنات والسيدات، وأقصد بالسرعة هنا، تلك الإيقاعات اللحنية البسيطة السهلة التى تتفق مع روح العصر.

أغانى الحج القديمة

وهى التحنين، وتؤديها السيدات فقط، إنها أغان ذات إيقاع «ممدود مربوط» ليس لها وزن موسيقى معين، إيقاع حر. ويمتد وزن الأغنية أو ينقص حسب وزن النص الأدبى، أى أنه مرتبط تماماً بصفات هذا النص. أما النوع الثانى الذى تؤديه البنات والسيدات فهو مغاير للنمط الأول من حيث اللحن والإيقاع؛ إذ يتميز ببساطة الإيقاع ويتسم بالسرعة التى تتفق وروح العصر ويشبه أغانى الأفراح من حيث سلاسة اللحن وبساطة الإيقاع، ويمكن أن يؤدية أى فرد من الأسرة سواء كان صغيراً أم كبيراً.

أغانى الحج الخاصة بالمحترفين

يؤدى هذا النوع من الأغانى المداحون أو «الصييتة» وهذا النوع من الغناء هو أحد أوجه ممارسة المداحين لفنهم الغنائى، حيث يستأجرون لإقامة ليالى الاحتفال بهذه المناسبة فى الذهاب والعودة. ومن المعروف أن أغانى الحج التقليدية لها طابع مميز فى ألحانها وأدائها مما يميزها عن المدائح والتواشيح والأذكار، وخصوصاً أن المدائح تؤدى بمصاحبة مجموعة من الآلات الموسيقية، غير أننا نلحظ أن هناك غير قليل من الاختلاط بين المدائح النبوية ومدائح الذكر وبين أغانى الحج، إذ إن بعض المغنين يؤدون أغانى الحج على نمط المدائح النبوية، فإذا كان الذهاب للحج فإن المغنى يبدأ بالكلام عن فرحة الحجاج بالسفر إلى مكة والمدينة ومشاهدة أنوار الرسول علية الصلاة والسلام، ثم يدخل فى موال يصف فيه الرسول (ص) والبعض الآخر يذهب فى وصف طريق الحج من السويس إلى المدينة وعرفات.

ومن ثم فإن أغانى الحج التى يؤديها بعض المداحين تؤدى على النمط اللحنى للمدائح الدينية، وهنا يظهر الإيقاع وتأثير الزخرفة فيه مما يزيد من استحسان المستمعين. ومنهم من يبدأ بأغانى الحج القديمة بدون آلات أو مرددين، وبعدها ينتقل إلى لحن من المدائح الدينية، مما يسمى بالنقلة اللحنية وهى التى تطرب المستمعين وتحدث تأثيراً بالغاً فيهم.

مديح دينى

يا من ملكت[١٢] عقلى وقلبى ومسمعى	وتعاد مرتين
وروحى وأحشائى وكلى بأجمعى	تعاد مرتين
وزينتمونى ببديع جمالكم	تعاد مرتين
فلم اهدى ببحر هوانيا موضعى.	تعاد مرتين

وأوصيتمونى لا أبوح بسركم

فباح بما أخفى فيض أدمعى

ولمّا فنى صدرى وقلّ تجلدى

وفارقنى نومى وحرمت مضجعى

أتيت لك بالحب قلت احبك

لامونى وقالوا أنت فى الحب مدعى

وعندى شهود بصبابتى والأسى

يذكوننا وياللا جيت أدّعى

جزء من مديح نبوى تؤديه مجموعة مصرية فى أثناء الحج بعد صلاة العشاء وقراءة القرآن (تم التسجيل بالمدينة المنورة)

ملحوظة هذه المجموعة ليست من المداحين أو المحترفين ولكنهم من حافظى التراث «مجموعة عادية من الحجاج» تم التسجيل سنة ١٩٧٨ .

التحليل الموسيقى

النطاق الصوتى فى المدح لا رى مى لا

يستخدم الطبقة الصوتية المتوسطة والمنخفضة

الجنس نهاوند الإيقاعات اللحنية شبه متكرره

لحن غير مرتبط بميزان مرتبط بالنص الأدبى أيضا القفله تنطق موسيقيا: يا ملكتمو

أغنية المحمل

طلع يوم الخميس محملك يوم

نبى طلع يوم الخميس

طلع يوم الخميس والمواكب بالدهب والفوانيس

طلع يوم الجمعه محملك يوم

نبى طلع يوم الجمعه

طلع يوم الجمعه والمواكب بالدهب وفى الوسط شمعه

المجموعة: شالو ع المولد[١٣] محملك يوم

نبى شالو ع المولد

شالوع المولد خلصوا يوم

جمال كرامه لمحمد

شالو ع الهجين محملك يوم

آمبدى شالو ع الهجين

شالو ع الهجين وشرمشو له السمسم على باب نبينا

ختم اليمامى يوم

ختم اليمامى وافتحو لى

أول ما دخلت دعانيا

التحليل الموسيقى

لحن حر غير مرتبط بميزان

الجزء الأول: النطاق الصوتى مى دو

من الألحان القديمة «تحنين»

هذا الغناء بدأ اللحن بنصف درجة صوتية قد تكون لا تعرف اللحن جيداً من الصعب الغناء على مساحه نصف درجة.

الجزء الثانى :درجتان فقط.

ليس له جنس

التسلسل اللحنى صاعد.

التلبية

«بداية من مكان الإحرام حتى عرفات»

لبيك اللهم ما لبيك

لبيك لا شريك لك لبيك

إن الحمد والنعمه لك والملك

لا شريك لك

لبيك اللهم ما لبيك

التحليل الموسيقى

لا يتضح منه جنس، المساحة الصوتية ضعيفة.

النطاق الصوتى: ثالثة صغيرة، راى سى

الصفة الغالبة على إيقاع اللحن: الكروشى.

التسلسل اللحنى هابط.

الطبقة الحادة، صوت نسائى.

الوحدات الزمنية إيقاعياً تتبع النص الأدبى.

أغنية حج فى الذهاب

يارب والنبى توعدنا	نحج بيت الله ونزور
نتهنى ولول فرحتنا	ونعود لك يا حبيبى يا رسول الله يا
كرامه ليًا يوم الاثنين	آه يا حسين
آه نظره يابو الطمين	يابن بنت رسول الله
حبيبى آه يانبى	رسولى آه يا محمد

التحليل الموسيقى

أغنية حج يؤديها المحترفون.
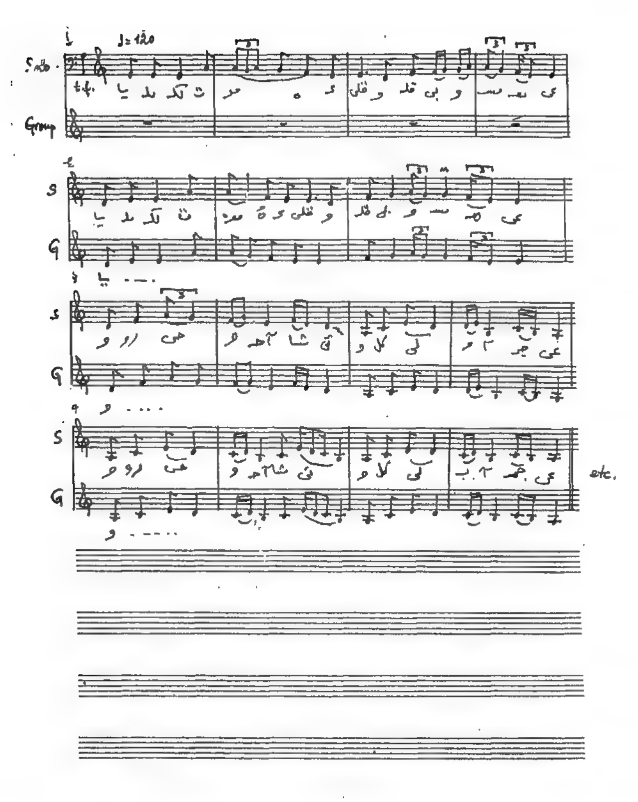
الآلات المصاحبة: الناى والطبلة والرق.

يبدأ اللحن الأساسى بأنكروز.

الجنس: كرد، اللحن ثنائى.
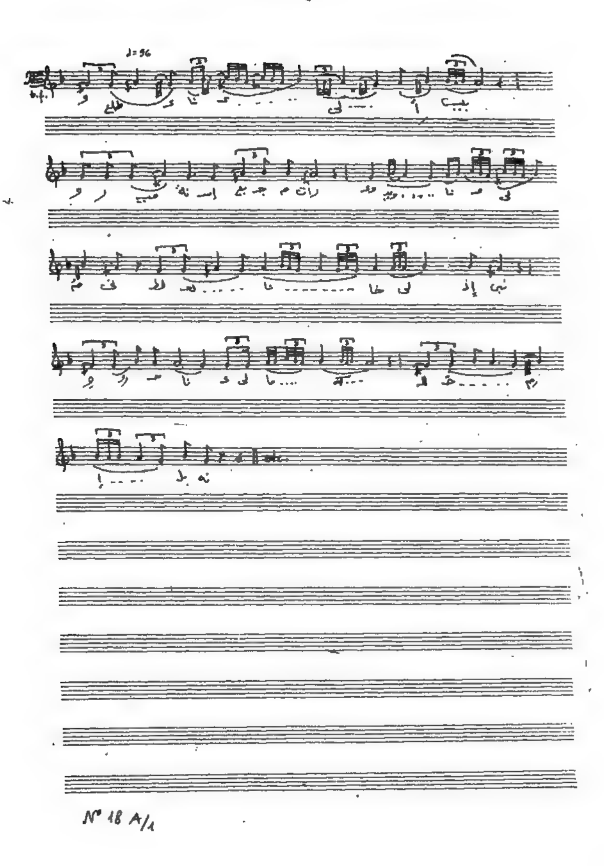
النطاق الصوتى. صول رى

۱ - یامن ملکت عقلی
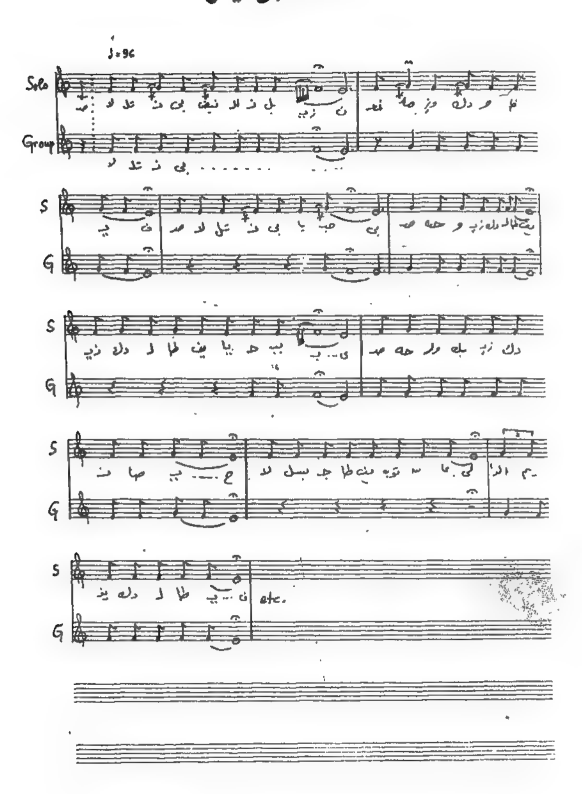


POLIFON
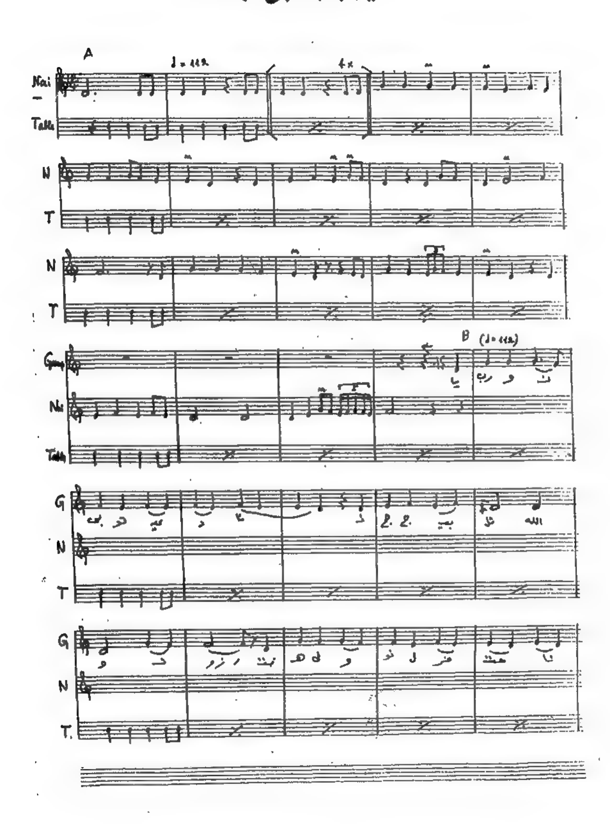
٢ ـ وطلعنا
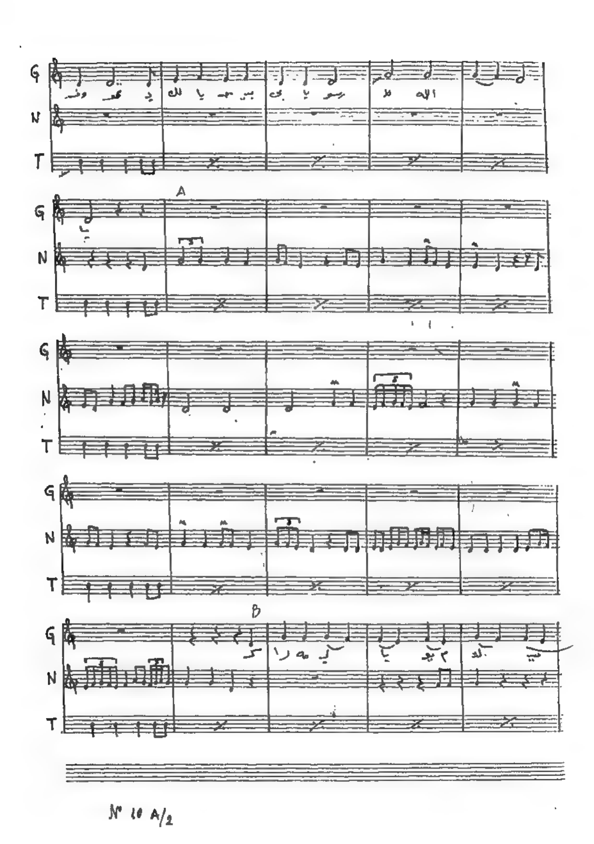


٣ - صلاة النبى فيض
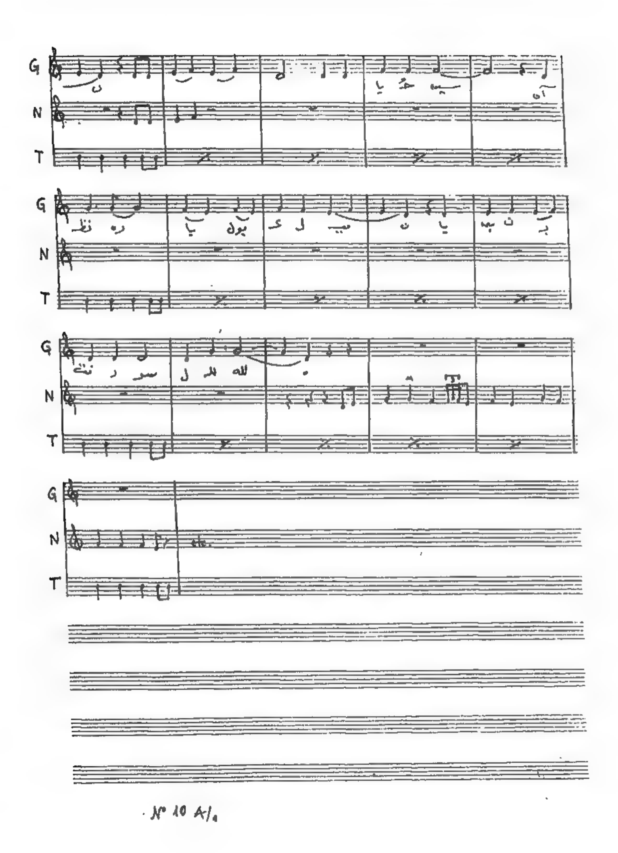


٤- يارب والنبى توعدنا
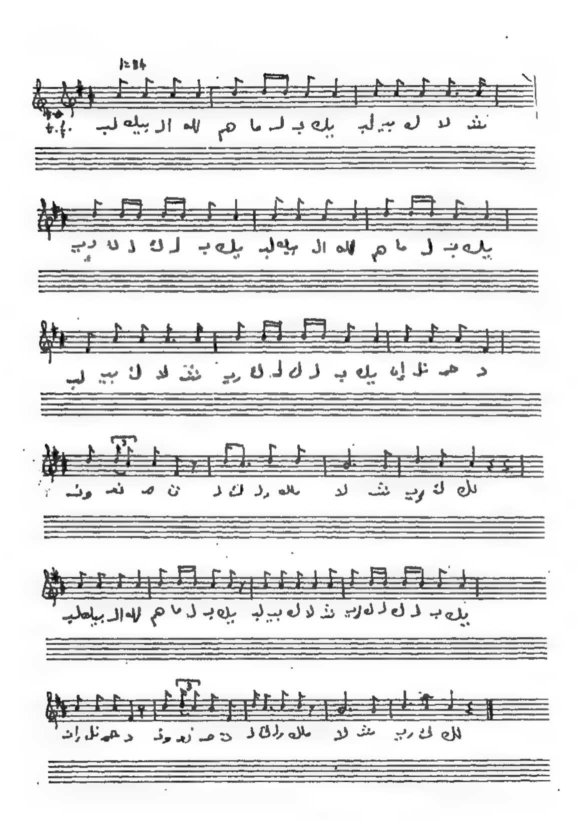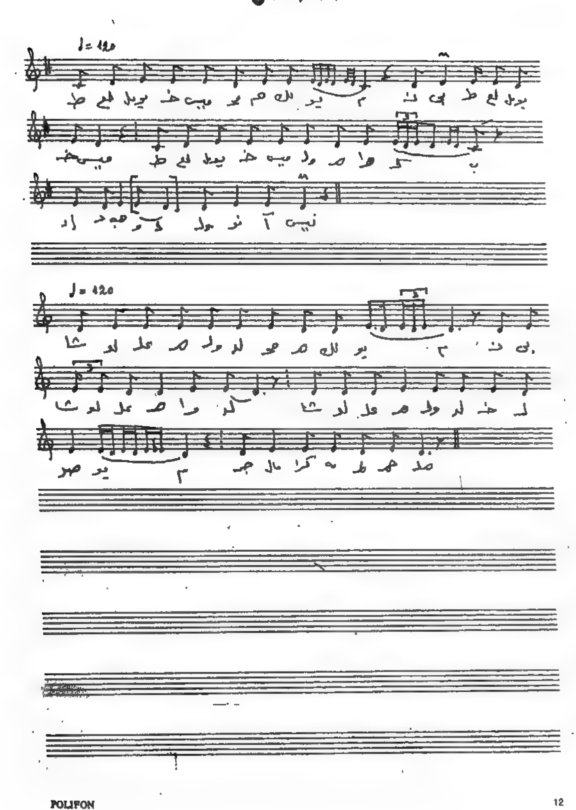




N° 10 A/2


G
N
T
etc.
N° 10 A/a
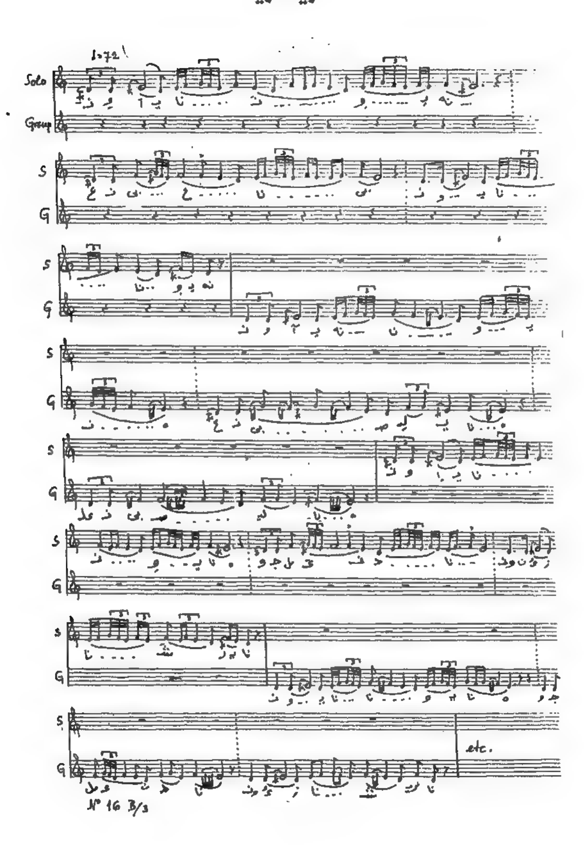
٥ـ لبيك اللهم لبيك
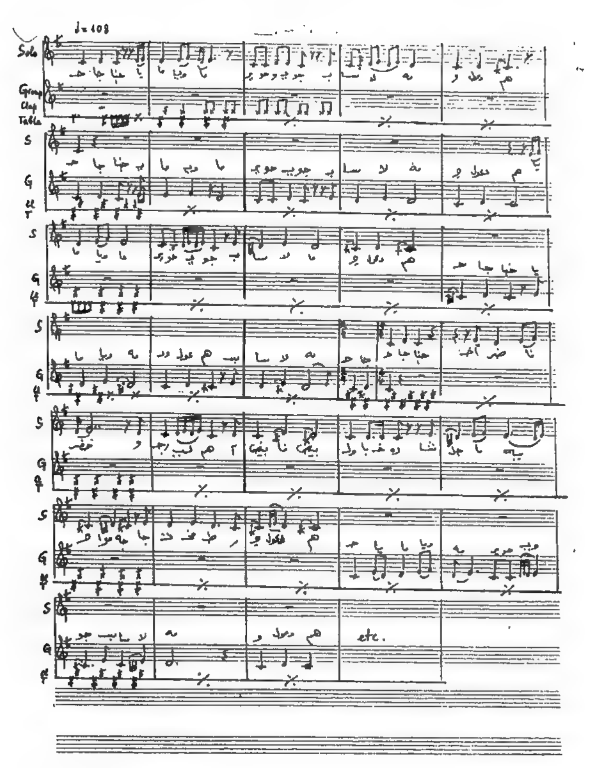


٦ ـ المحمل



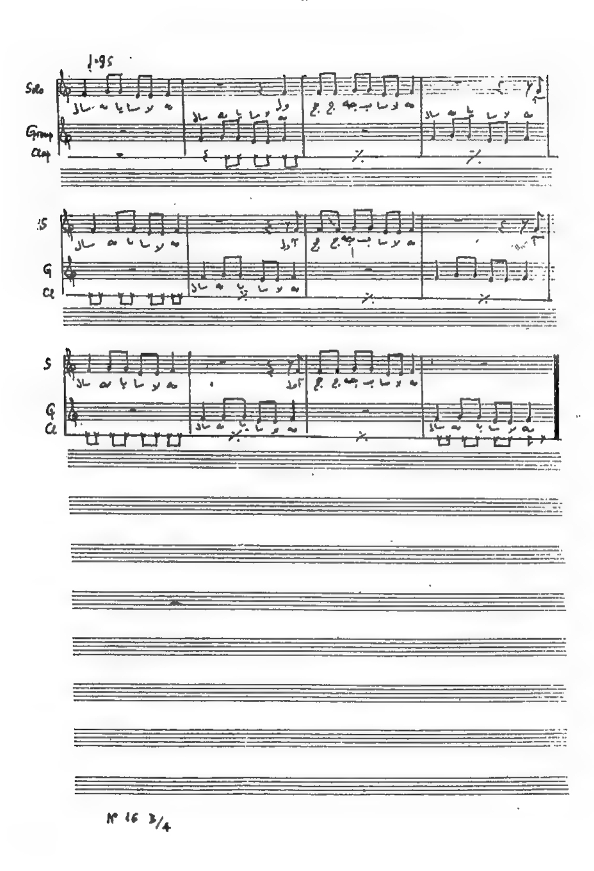
٨ـ نوينا نوينا
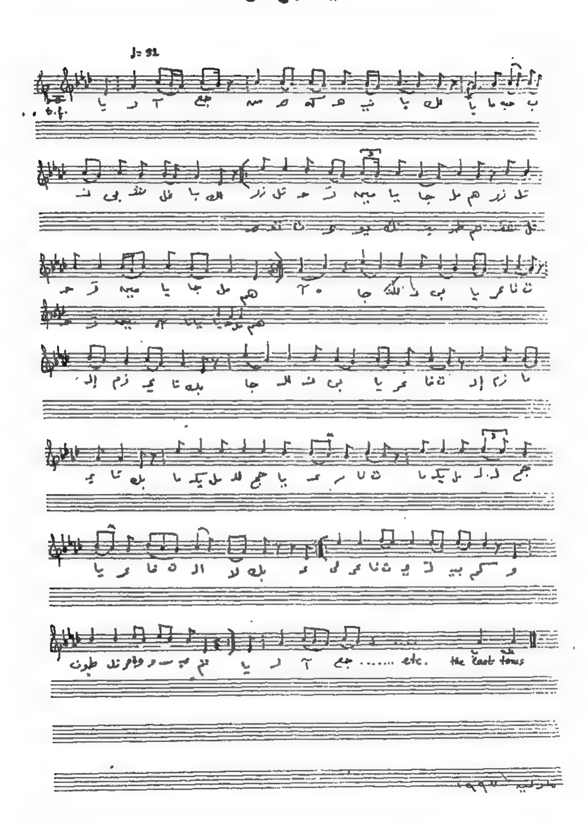


٧ ـ حجاجنا ياما وياما
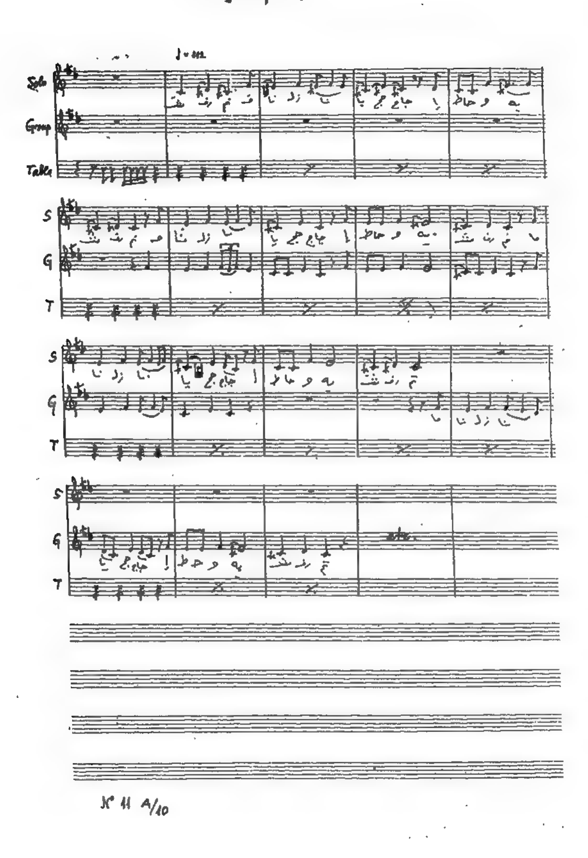


٩- سالمه یا سلامه



١٠. ياراجع من مكه



١١. شرفتم منازلنا



الترعيد بسيط وخاص بآلة الناى.

الطبقة الصوتية متوسطة.

الإيقاع متكرر وشبه ثابت خاص باللحن.

إيقاع الطبلة متكرر.

تسجيل محافظة الشرقيةسنة١٩٦٦ قام بالتسجيل يسرية مصطفى شريط ١٠ ـ ١ ـ ٢.

ملحوظة: بعض الكلمات غير واضحة.

أغنية حج ذهاب

صلاه النبى فيضى للنبى الزين نعمه وزيدك وظيفه

صلاه النبى يا حبيبى صحه وزيدك لطايف

زيدك نصايح يا حبيبى صحه وزيدك نصايح

جادر يزيدك نضاير لا بعوتلك نصيبى يا حبيبى

فرحه لك ايدك فى ايدى لابس الجطيفه توب من عالى

الدايم يزيدك وظيفه زيدك لطايف يابن عمى

صحه وزيدك لطايف يالابس الجطايف يا حبيبى

يالابس الجطايف يا حكيمى صحه يالابس الجطايف

يالابس الجطايف يابن عمى الدايم يزيدك نصايح

معانى المفردات

نضـاير: نظر، لا بعـوتلك: أبعث لك، الجطايف: قمـاش القطيفة.

التحليل الموسيقى

أغنية حج تحنين، سيدات.

لحن حر غير مرتبط بميزان، من أغانى الحج القديمة تشبه إلى حد كبير ألحان العديد والعدو.

النطاق الصوتى: صول مى.

الجنس: كرد غير كامل.

الجملة اللحنية متكرره ٨ مرات مع المحافظة على الإيقاعات المستخدمة استخدام بعض الزخارف البسيطة.

الطبقة الصوتية: متوسطة.

القفلة مرتبطة بالنص الأدبى.

أغنية حج فى الذهاب

نوينا نوينا ع النبى ع النبى

نوينا نوينا ع النبى ع النبى

نوينا نوينا ع النبى صلينا

ع النى صلينا

نوينا نوينا والجمال عندنا وان عدنا شرينا

نوينا نوينا والجمال عندنا وان عدنا شرينا

نوينا نوينا والجمال عندنا وان عدنا شرينا

نوينا نوينا ع النبى ع النبى

والجمال عندنا من العدمية من العدمية والجمال عندنا

التحليل

النطاق الصوتى: صول رى

التسلسل اللحنى صاعد.

الجنس نهاوند على دوكاه.

لحن حر غير مقيد بميزان ونلاحظ قدرة المؤدى على استخدام مجموعة نغمات لحنية لحرف واحد «ن» ٧ نغمات و٦ نغمات، وهكذا نلاحظ فى باقى الألحان. والمجموعة تستخدم الزخرفة بالرغم من صعوبة أن تؤدى مجموعة مغنين نفس الزخرفه. وهى أغانى تحنين.

أغنية عودة الحجاج

حجاجنا ياما وياما يروحوا وييجوا بالسلامة ويدعو لهم

حجاجنا ياما وياما ويروحوا وييجوا بالسلامة ويدعو لهم

حجاجنا أخضر فاخضر ورجليهم أبيض فبيض

والباخرة شاجه الميه وموجه جايه تتمخطر ويدعو لهم

حجاجنا ياما وياما يروحوا وييجوا بالسلامه ويدعو لهم

حجاجنا أخضر فاخضر ورجليهم أبيض فبيض

والباخره شاجه الميه وموجه جايه تتمخطر ويدعو لهم

العناصر اللحنية

جنس راست على راست

النطاق الصوتى للنغمات فا دو

التسلسل اللحنى صاعد

الترعيد ،الزخرفه بسيطة من نفس زمن الوحدة الموسيقية

الطبقة الصوتية متوسطة

الوحدة الزمنية ثنائية النموذج، اللحن واحد متكرر

إيقاع الطبلة متكرر وشبه ثابت

وطلعنا على إبليس

أغنية حج

وِطلعْنا علىْ إبْليس ورَمينا السبع جمرات

وعودنا على منى لطلعنا خالى الذنب

وروحنا على مكه للحرم إبلنا

التحليل الموسيقى

الجنس نهاوند على النوى

لحن حر غير مرتبط بميزان

يشبه أغانى الحدو والتحنين أيضاً، تؤدى فى العمل على الجمرات

فى هذا اللحن تظهر مهارة المؤدى فى الغناء باستخدام مجموعة نغمات فى لفظ واحد «ع» يستخدم ٩ نغمات موسيقية مع الزخرفة فى كلمه طلعنا استخدم ٨ نغمات لحرف «ن»

النطاق الصوتى دو صول

التسلسل اللحنى صاعد

القفلة مرتبطة بالنص الأدبى

الزخارف اللحنية تدخل فى نسيج اللحن الأساسى

الطبقة الصوتية العادة فى أصوات الرجال

الإيقاع حر لا تستخدم فيه آلات ولا إيقاع ولا تصفيق

أغنية عودة الحجاج

سالمه يا سلامه

سالمه ياسلامه سالمه يا سلامه

سالمه يا سلامه والحج جه بالسلامه

سالمه يا سلامه والحج جه بالسلامه

التحليل الموسيقى

نموذج لحنى بسيط متكرر والإيقاع ثابت

النطاق الصوتى صول مى هابط

ثالثة صغيره القفلة مرتبطة بالنص الأدبى

إيقاع الطبلة ثابت ومتكرر

عودة الحجاج

ياراجع من مكة هنيالك ياما حب النبى شغل بالك

زرت الحرمين يا جمالهم زرت الحرمين يا جمالهم

متعت عيونك بنظرهم شفت الحرمين يانا ياجمالهم

وشفت النور أُودام ودفعت على النبى مالك

على عرفات يلبيكم على عرفات النبى مالك

عرفات يقول للنبى تسلمه على بابك

وأبقى سعيد يا نبى وأبقى من أحبابك

قال النبى يا عرفات إلزم عتابك

ما يكمل الحج يا عرفات إلا بك

على عرفات يلبيكم وطفت المروه وسعيت

من زمزم قدرويتم وطفت المروه وسعيتم

التحليل

الجنس عجم فا مى رى دو سى لا

لحن حر يبدأ بأنكروز

النطاق الصوتى أوكتاف وجنس الركوز على الحصار

التسلسل نغمى هابط تغلب عليه صفة الهبوط

ينقسم اللحن من حيث العناصر الشكل FARM A.B.C.D

تستخدم نفس القفله فى D. C

القفلة مرتبطة بالنص الادبى

الطبقة من إتساع النطاق الصوتى لكن مع ذلك اللحن يدور حول جنس العجم على الحصار دون استخدام شكل مقامى للحن الإيقاع يتبع ايقاع الكلمة ولا توجد مصاحبة آلات موسيقية الجامعة بسرية مصطفى سنة ١٩٩٧

أغنية عودة الحجاج

شرفتم منازلنا يا حجاج الطحاوية

شرفتم منازلنا يا حجاج الطحاون

النص الأدبى متكرر

التحليل الموسيقى

النطاق الصوتى فا دو

الجنس بر واضح كرد ملون باستخدام مى

ثنائى منتظم

التسلسل اللحنى فقرات صاعدة بسيطة غناء فردى بمصاحبة المجموعة نفس اللحن على التصرف البسيط فى الإيقاع. الطبقة الصوتية متوسطة الزخارف بسيطة جداً النها على دو.

الهوامش

ملوحظة : الجمل الذى كان يحمل كسوة المحمل إلى الأراضى الحجازية يُعفى بقية حياته من العمل أو السفر تكريماً له.

١ ـ إبراهيم حلمى ـ فنون كسوة الكعبة المشرفة وفنون الحجاج ـ ص: ١٣١ كتاب أخبار اليوم مؤسسة أخبار اليوم.

٢ ـ إدوارد وليم لين ـ عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ومصر ما بين ١٨٣٣ ـ ١٨٣٥ ترجمة زهر الشايب.

٣ ـ المرجع السابق ـ إبراهيم حلمى.

٤ ـ ابن جبير ـ رحلة ابن جبير دار صياد بيروت ص٤٧

٥ ـ بعثه ميدانيه تسجيلات المركز، الباحث محمد الجندى شريط رقم ٥ ـ ١ ـ ١

٦ ـ هو الجمال الوحيد الذى كان يخرج مع كسوة المحمل إلى الحجاز عن طريق القصير وبعد وفاته أقيم له الضريح تبركاً به.

٧ – الترابيت: عبارة عن صندوق على شكل مستطيل خشبى له ستر من الحرير عليه بعض الكتابات «آيات قرآنيه وأدعيه اسم الطريقة» مختلف الألوان تبعا لكل طريقة فمثلا الأخضر للطريقة الشاذلية الخ.

شريط رقم ٥ (١ ـ ٢ من تسجيلات المركز منطقة منفلوط سنة ١٩٦٨ الباحث محمد الجندى)

٨ ـ تسجيلات المركز سنة ١٩٦١ محافظة سوهاج قام بالتسجيل الباحثة يسرية مصطفى.

٩ ـ من تسجيلات المركز سنة ١٩٧٢ ـ الباحثه وداد حامد.

١٠ ـ من تسجيلات المركز سنة ١٩٦٨ الباحثة يسرية مصطفى.

١١ ـ محافظة الشرقية بعثات المركز سنة ١٩٦٦ قام بالتسجيل يسرية مصطفى.

١٢ ـ أ. د أحمد مرسى ـ الأغنية الشعبية ـ الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٦ ص ٥٦.

١٣ ـ تنطق موسيقياً يا ملكتمو.

١٤ ـ من تسجيلات المركز شريط رقم ٧ ـ ١ ـ ٥ الجامع محمد الجندى سيدة رشاد سنة ١٩٦٨.

١٥ ـ تسجيل محافظة الشرقية سنة ١٩٦٦ قام بالتسجيل يسرية مصطفى شريط ١٠ ـ ١ ـ ٢ ملحوظة بعض الكلمات غير واضحه.

١٦ ـ شريط رقم ١٦ ـ ١ ـ ١ سوهاج الجامع حسن لطفى.

١٧ ـ منطقة الشرقية شريط رقم ١١ ـ ١ ـ ٩ الجمع يسرية مصطفى.

١٨ ـ رقم الشريط ١٨ ـ ١ ـ ١ من تسجيلات المركز الفيوم الجامع عبدالملك الخميسى.

١٩ ـ الشريط رقم ١٦ ـ ٢ ـ ٤ الفيوم الجامع عبدالملك الخميسى.

آلات وأدوات الموسيقى الشعبية

د. محمد عمران

فى الحديث عن حاضر صناعة الآلات والأدوات الموسيقية الشعبية ومستقبلها ضمن موضوع ندوة «حاضر الحرف التقليدية فى مصر» تنحو هذه السطور تجاه التركيز على أمر جوهرى يتعلق بالأسس التى يتعين علينا الأخذ بها عند معالجة وضعية هذه الآلات وهى ـ فى تصورنا ـ «الأسس الفارقة» بين مايندرج تحت مسمى «شعبى» بالمفهوم الأكاديمى، وبين مايندرج تحت مسمى «تقليدى وتلقائى وعفوى... إلخ» بالمفهوم العام الشائع.

والاتجاه بالقول ناحية موضوع «الأسس» لا يأتى هنا بغرض توجيه الانتباه إلى أهمية مايثار من اختلاف أو اتفاق حول دلالات المصطلحات أو صحة المفاهيم، بقدر ما إنه يأتى للتأكيد على أن أية رؤية صحيحة لواقع الحرف والصناعات القائمة على تقاليد قديمة، لابد أن تلم بطبيعة الإطار الذى يضم هذه الحرفة أو تلك، بأبعاده الثقافية والاجتماعية والاقتصادية. وهو التأكيد الذى نحاول فيما يلى أن نصيغ مثالا له.

منذ ما يزيد عن قرنين من الزمان ـ وحتى اليوم ـ لم تتوافر الشواهد التى تشير إلى أن ثمة تغير «جوهرى» لحق بالآلات الموسيقية الشعبية المصرية سواء فيما يتصل بشكل التكوين الثلاثى الذى تتألف منه هذه الآلات (آلات النقر والتوقيع/ آلات النفخ فى الأنابيب/ آلات النبر والجرب بالقوس على الأوتار) أو فيما يتصل بالتكوين الفيزيائى الأساسى الذى ظهرت به هذه الآلات منذ المراحل السابقة، أو فيما يتصل بالنظام السلمى الموسيقى ولون الصوت ومساحته التى عرفت بها هذه الآلات.

يتوازى مع هذا أن كلا من المصادر التاريخية، والدراسات الميدانية المعاصرة يؤكدان أن صناعة الآلات الموسيقية الشعبية كانت ـ وما تزال ـ تجرى بغرض محدد، يدل ـ من ناحية ـ على أن هذه الآلات (بخصائصها التكوينية) تعد أدوات لعمليات اجتماعية ذات ميزات ثقافية خاصة. وعلى الرغم من أن أغلب هذه العمليات تقوم على مبادئ وقواعد فنية (بالمفهوم الموسيقى)، فإن الصلة التى تربط بين آلات الموسيقا الشعبية وتلك العمليات تتراوح بين: عمليات صوتية

(*) من أوراق ندوة «حاضر ومستقبل الحرف التقليدية فى مصر» التى نظمتها لجنة الفنون الشعبية، المجلس الأعلى للثقافة، فى الفترة من ١١: ١٣ ديسمبر ١٩٩٦.

مصاحبة للحركة وللصوت البشريين، وعمليات بنائية تتحول عندها الآلة - بهيئتها أو بصوتها، أو بكليهما معاً - إلى عنصر من العناصر الأساسية التى تقوم عليها أحداث اجتماعية بعينها، يمكن الإشارة إليها من خلال أمثلة للروابط الشائعة فى الثقافة الشعبية. فالسلامية لإنشاد الدراويش، وتجاور الأرغول فى ارتباطه بالتقاسيم وبأساليب أداء الموال. والمزمار للتحطيب ولدورات المواكب. والطنبورة للزار (زار الطنبورة) ولأغانى النوبيين. والربابة لغناء الشعراء. والصاجات النحاسية الصغيرة لرقص الغوازى. والبازة للتسحير يضاف إليها بعض وظائف الطبول والدفوف التى عرفت بها لضبط وتوحيد الحركة وللتنبيه ولإعلام الناس بالأحداث الاجتماعية، يضاف إلى ذلك روابط أخرى تقوم على ذات المفاهيم، مثل التى تعيب استخدام أو حيازة آلات موسيقية بعينها فى المنزل لمجرد أن هذه الآلات تخص فئة بعينها من الناس لايصح التمثل بسلوكهم وأفعالهم، بينما يباح استخدام آلات موسيقية أخرى والاحتفاظ بها فى المنزل؛ لأن مجال استخدامها يبرر حيازتها وينأى بمستخدميها عن الشبهات.

هذه التأكيدات - المتعارف عليها - لاتجعلنا ننظر إلى الآلات الموسيقية الشعبية (صناعة وهيئة ودلالات.. إلخ) إلا بوصفها ظاهرة ثقافية نشأت واتخذت أشكالا مختلفة وفق معطيات بيئة وثقافة بعينهما. فالبيئة فرضت نوع الخامات والمواد المستخدمة فى تجهيز وتكوين هذه الآلات، بينما وضعت الثقافة إطاراً لإمكانات التصنيع وأساليبه، وصاغت تقاليد التدريب والأداء وحددت ماهية الاستخدام ودواعيه.

أما البيئة التى تنتمى إليها الغالبية العظمى من الآلات الموسيقية الشعبية فهى منطقة الوادى والدلتا، الثقافة الغالبة والممثلة لهذه البيئة هى ثقافة الفلاحين. وتستند الدراسات الفولكلورية - فى تأكيدها انتماء هذه الآلات إلى ثقافة الفلاحين - إلى النتائج المستخلصة من تحليل النصوص الشعرية التى يقوم عليها الغناء الذى ارتبط بمصاحبة هذه الآلات، يضاف إلى ذلك تأكيدات النتائج المستخلصة من الدراسات التى أجريت للعادات والتقاليد والمعتقدات التى يقوم عليها النشاط الموسيقى فى الريف، كما يضاف إلى ذلك أيضاً الكثير من الشواهد الميدانية التى يبرزها هذا النشاط الفنى الحى، والتى تؤكد - فى الوقت ذاته - أن هذه الآلات وأدواتها المختلفة - كانت ومازال - تصنع وتستخدم فى إطار معطيات ثقافة الريف، سواء فى بعدها الفنى أو فى بعدها الاقتصادى.

فالعازفون على الآلات الموسيقية الشعبية لايشترون هذه الآلات من الأسواق؛ لأن انتشار هذه الآلات ودوام وجودها - فى مجتمع الريف - قاما على أن هذه الآلات تصنع وتجهز حسب الحاجة، أى أنها «آلات تفصيل»، وأن الذين يقومون بصناعتها أو تجهيزها هم غالباً الأفراد الذين اعتادوا الأداء على هذه الآلات وهم - لذلك - أكثر الأفراد دراية وخبرة بمستلزمات التجهيز وأساليبه.

وإذا كانت هناك تجهيزات تحتاج إلى تقنيات أو أدوات خاصة لاتتوافر لدى العازف (مثل أعمال الخرط) فإنها لا تتم عادة إلا بإشراف العازف، ووفق المواصفات الفنية وسائر الشروط التى يحددها بنفسه. وخارج هذه القاعدة هناك مجالات ضيقة يجرى فيها تصنيع وتجهيز بعض الآلات الموسيقية لأغراض تجارية، على أن الصانع - فى المجال التجارى - لايلتزم عادة المواصفات والمقاييس الفنية الدقيقة التى تتطلبها الآلة الموسيقية، ولا يولى أهمية كبيرة لإضافة الرموز والدلالات الثقافية المتعارف عليها فى المجال الذى تستخدم فيه هذه الآلة أو تلك، إلا إذا كانت هناك توصية بذلك من قبل العازف. وللعازفين طلبات وشروط خاصة تختلف من عازف لآخر، ومن منطقة إلى منطقة، كما تختلف باختلاف نوع الآلة ودواعى الاستخدام وحسب المفاهيم الدائرة حولها.

على أن اضطلاع الأفراد - فى المجتمع الريفى - بمهمة تصنيع أو إعداد آلاتهم الموسيقية بأنفسهم، لايكشف عن التقاليد الفنية، والمفاهيم المتعلقة بالآلات الموسيقية فحسب، وإنما يكشف - فى الوقت نفسه - عن مبدأ أساسى تعارف عليه المجتمع الريفى، وهو المبدأ الذى يظهر على وجه الخصوص المواضعات التى تقوم عليها عملية الإنتاج والاستهلاك، فلا فارق جوهرى يمكن أن يذكر، بين المواضعات التى يجرى بمقتضاها تجهيز الخبز والجبن وسائر احتياجات البيت الريفى، فكلها تقوم على مبدأ واحد «الناس فى هذا الإطار الثقافى ينتجون بأنفسهم مايحتاجونه» يساعد على ذلك - وكما هو معروف - أن نمط الإنتاج الزراعى خلق بناء اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً متكاملاً (كان) يوفر للأفراد مقومات الحياة اليومية.

على أن هذا القول لا يعنى - فى الوقت نفسه - أن الآلات الموسيقية الشعبية (صناعة واستخداماً) اتخذت حالة ثابتة، فهذا قول يتنافى وطبيعة الثقافة؛ فالثقافة حية بخصائصها،

تتغير بتغير عناصرها ومما لاشك فيه أن هذه الآلات تأثرت بظواهر التغير التى لحقت بكل أبنية المجتمع المصرى، ولاسيما تلك الظواهر التى تبدو وثيقة الصلة بالنشاط الموسيقى وبالإطار الذى ينظم عملية استخدام هذه الآلات.

وبصدد آثار التغير التى لحقت بحال الآلات الموسيقية الشعبية وبأدواتها، نشير إلى الآلات التى اختفت من الحياة الفنية، كالربابة القدح، والجمبرة، والكبكب. ونشير إلى الآلات التى ندر استخدامها فى الحياة الفنية الشعبية كالنقرزان وطبل الجمال والكاسات النحاسية الكبيرة. ومما هو جدير بالذكر، أن اختفاء، أو ندرة استخدام هذه الآلات صاحبه اختفاء مماثل وندرة مماثلة للأشكال الفنية التى ارتبطت بها هذه الآلات.

هناك صور أخرى مختلفة للتغير يتجلى بيانها فيما لحق بهيئة بعض الآلات الموسيقية، والتغير الذى لحق بهيئة الآلات لايقف - فى حقيقة الأمر - عند مجرد الاستغناء عن جزء منها أو إضافة جزء إليها، وإنما يمتد إلى النظام الموسيقى نفسه، فيتغير فيه بقدر متساو مع هذا الاستغناء أو تلك الإضافة. فالأرغول الكبير (مقاس ٢٤) وهو آلة نفخ موسيقية مجهز من قصب الغاب، عرف فى هيئة أنبوبين، يمتد طول أحدهما ليتجاوز المترين بينما يصل قطر كل من الأنبوبين إلى ثلاثة سنتيمترات، وعلى الرغم من أن صوت هذا الأرغول كان عنصراً مهماً ارتبط بمصاحبة أشكال غنائية لها منزلة مهمة عند الجمهور، وذات شهرة واسعة الانتشار؛ فإن عدد العازفين على هذه الآلة كان - وكما يقول شيوخ العازفين - عدداً قليلا بالقياس إلى عدد العازفين على الآلات الموسيقية الشعبية الأخرى، ويعزى هذا - كما يقول العازفون أنفسهم - إلى صعوبة العزف على هذه الآلة، بسبب أن طول الأنبوبين واتساع قطريهما، يتطلبان من العازف أن يدفع فيهما قدراً وفيراً من الهواء لكى يصدر الصوت، وكذلك بسبب تباعد الثقوب (المرصوصة على صدر القصبة) عن بعضها البعض، وهو الأمر الذى لايقدر عليه عازف.

على أن الأخذ بهذه الأسباب وحدها غير كاف لتبرير التغير الذى لحق بهيئة هذه الآلة التى عرفتها الأجيال لقرون عديدة، إلا إذا أخذ فى الاعتبار أن طبيعة الاحتياجات الفنية الشعبية المعاصرة أتاحت للعازفين على هذه الآلة مجالا للاختيار من البدائل المتاحة من الآلات الموسيقية الشعبية، خاصة وأن العازفين رأوا شيئاً فشيئاً يقللون من استخدام الأرغول الكبير ويزيدون من الإقبال على استخدام الأحجام الصغيرة منه قبل أن يطوعوا الأرغول الكبير نفسه للمقتضيات الفنية الشعبية الجديدة.

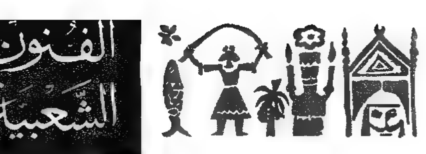
لقد ظهر الأرغول الكبير (مقاس ٢٤) دون الوصلة الكبيرة المسماة (زنان) فتساوى فى طول الأنبوبين، وراح يروج على هذه الهيئة باسم (القرمة) وساعد على هذا الرواج، أن الآلة احتفظت بذات الصوت الذى كان يصدر عنها فيما عدا الطبقة الصوتية الغليظة التى راح المغنون يستعيضون عنها بإدخال آلات موسيقية أخرى كالكمان والعود، لالعزف الألحان فحسب؛ وإنما لملء تلك الطبقات الصوتية الغليظة (الفرش/ باص الأرضية) التى كانت تملؤها قصبة الزنان فارهة الطول فى الأرغول الكبير (مقاس ٢٤). ومازال «القرمة» تستخدم فى صحبة المغنين حتى اليوم، وإن كان هذا الاستخدام يتم فى نطاق أنشطة موسيقية قليلة الحدوث نسبيا فى الحياة الفنية الشعبية.

وبجانب الأرغول، تطالعنا آلة «الطنبورة» بصور أخرى للتغير، ليس فى الهيئة فحسب؛ وإنما فى الأجزاء والمكونات أيضاً، وهى الهيئة المتوعة لآلة الطنبورة المعروفة باسم «السمسمية»، حيث جاء مصوتها (أو صندوقها الرنان) فى أشكال متعددة، منها الدائرى والمستطيل والمربع والمعين. وفى السمسمية شدت الأوتار من السلك الصلب بأعداد تجاوزت السبعة عشر وتراً، بدلاً من الأوتار الخمسة التى كانت تجهز من معى الحيوان أو من النايلون. وعدلت طريقة شد الأوتار لتصبح بالمفاتيح الخشبية المخروطة بدلا من حلقات القماش.

هذه الأمثلة (وغيرها كثير) تبين أن حال الآلات الموسيقية الشعبية (صناعة واستخداماً... إلخ) لاتصح معالجته فى عزلة عن إطاره الثقافى الذى يضمه. ففى هذا الإطار يمكن الوقوف على الآلية الخاصة التى يتم بها التغير الذى يلحق بالآلات الموسيقية الشعبية. وهذه الآلية (مهما تغيرت فى إطار ثقافتها) تظل مرجعاً أساسياً؛ ليس فقط فى تفسير صور التغير الذى يلحق بالآلات وأشكاله، وإنما فى تفسير التغير الذى يلحق بسائر العناصر والظواهر الشعبية الأخرى بكل صورها وأشكالها.

أما التغير الذى يلحق بحال الآلات الموسيقية الشعبية ولايتفق وهذه الآلية (الشعبية)، ولايتسق وطبيعتها؛ فإنه قد يعزى إلى تأثير آلية أخرى (غير شعبية)، وهى الآلية التى لاتستهدف الآلات الموسيقية الشعبية على وجه الخصوص، وإنما تستهدف الثقافة الشعبية ككل.





الندوة الدولية الأولى لفنون الزخرفة فى حرف العالم الإسلامى

صفوت كمال

فى الفترة من ٥ ـ ١٠ يناير ١٩٩٧ انعقد فى دمشق برعاية السيد الرئيس حافظ الأسد، رئيس الجمهورية العربية السورية، الندوة الدولية الأولى لفنون الزخرفة فى حرف العالم الإسلامى اليدوية، وقد نظم كل من مركز الأبحاث للتاريخ والثقافة الإسلامية بإستانبول (أرسيكا) التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامى، ووزارة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية بالاشتراك مع منظمة اليونسكو، باريس، وبالتعاون مع مؤسسة مشارق الدولية، جدة ـ هذه الندوة الدولية الأولى حول آفاق تنمية فنون الزخرفة فى حرف العالم الإسلامى اليدوية.

وقد سبق لمركز الأبحاث أن نظم عدداً من الندوات منها، الندوة الدولية حول آفاق تنمية الصناعات التقليدية بالعالم الإسلامى، الرباط عام ١٩٩١، والندوة الدولية حول الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية، إسلام أباد ١٩٩٤، والندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية، مع تركيز حول آفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٥ بالتعاون مع العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية.

ثم هذه الندوة التى عقدت فى دمشق ٥ ـ ١٠ كانون الثانى ـ يناير ١٩٩٧، وقد ضمت أيضاً هذه الندوة نخبة متميزة من دارسى الفنون الإسلامية، وراسمى السياسة والمخططين والإداريين القائمين على مهنة الحرف اليدوية وخبراء الزخرفة الإسلامية والعلماء الذين تخصصوا فى الكتابة عن هذا الموضوع.

وقد افتتحت الندوة الدكتورة **نجاح العطار** وزيرة الثقافة ممثلة للسيد الرئيس حافظ الأسد وحضر حفل الافتتاح عدد من السادة الوزراء السوريين ورؤساء وأعضاء البعثات العربية والإسلامية المعتمدون بدمشق والعديد من ممثلى المنظمات الدولية والمؤسسات المتخصصة فى هذا الميدان، وأساتذة الجامعات، وخبراء فنون الزخرفة والحرف اليدوية، وممثل مدير منظمة اليونسكو.

وقد دعت الأستاذة الدكتورة **نجاح العطار** إلى الحفاظ على هذا الفن الرائع لا من خلال صيانة ما هو كائن منه بل من خلال نفخ الروح فيه، لتكون له ولادة جديدة وحياة جديدة متجددة متنامية عن طريق الأبحاث والدراسات والندوات، والتشجيع مادياً ومعنوياً لأصحاب هذه الحرف الزخرفية اليدوية.

وأضافت بأن لهذه الندوة قيمة استثنائية، سواء فى تناولها - وبإحاطة - لموضوع الفن الزخرفى العربى الإسلامى، أو بالمعارض المتعددة التى تقام على هامشها والتى هى مساقط ضوء ينير الموضوع الإسلامى. ثم ألقى **الدكتور أكمل الدين إحسان أوغلى** المدير العام لمركز الأبحاث والتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية فى استانبول كلمة أشاد فيها بالرعاية الكريمة التى أولاها السيد الرئيس حافظ الأسد لهذه الندوة. وقد تناول فى كلمته واقع الحرف اليدوية الفنية الإسلامية، وأشار إلى أن الأمة الإسلامية أبدعت حضارة راسخة ورصيداً هائلاً من التراث الذى تزخر به حواضر العالم الإسلامى، وتميزه بالتنوع والوحدة فى الوقت نفسه.

كما أضاف الدكتور أكمل بأن أخطر ما يواجه الفنون والصناعات التقليدية اليوم هو البعد بها عن أصولها نتيجة للتأثر بالفنون الوافدة علينا من خارج محيطنا الثقافى والزحف الصناعى التكنولوجى الرهيب الذى نشهده اليوم.

كما شدد فى كلمته على أن إقامة المعارض المشتركة وتنظيم المؤتمرات وعقد الندوات الدولية، هى الوسيلة الناجعة لتحقيق اللقاء والتعارف، وتبادل الأفكار وإثراء التجارب، والتقريب بين الاتجاهات مما يسهم فى تقوية مشاعر الانتماء لفن إسلامى أصيل، يعبر عن شخصية منفردة وهوية ذات خصائص متميزة.

كما ألقى معالى الشيخ أحمد زكى يمانى كلمة مؤسسة مشارق الدولية، أشاد فيها بما تم تقديمه من رعاية لهذه الندوة من قبل السيد الرئيس/ حافظ الأسد واحتضان أعمالها فى مدينة دمشق وأشاد بالدور الريادى لمركز الأبحاث (أرسيكا) وما أنجزه من ندوات ولقاءات علمية كانت هذه الندوة إحداها وكذلك ندوة القاهرة التى عقدت عام ١٩٩٥ . ودعا إلى الحفاظ على الهوية العربية الإسلامية، وذلك من خلال الحفاظ على التراث الفنى الإسلامى. وأوصى فى نهاية حديثه بإقامة مركز للحرف اليدوية الإسلامية.

ثم تناول السيد أندرا سن فينكاتا شولوم ممثل المدير العام لمنظمة اليونسكو فى كلمته دور سوريا فى حماية الحرف التقليدية وتشجيعها وأشار إلى أن مداولات المشاركين فى هذه الندوة ومقترحاتهم، ستكون موضوع اهتمام كبير من اليونسكو.

وبين فى ختام كلمته، بأن السنوات القادمة ستشهد وعياً متزايداً بالإمكانات المقدمة للحرف، من أجل التطوير الراسخ الذى يركز على التراث الثقافى والمواد والمهارات الفردية.

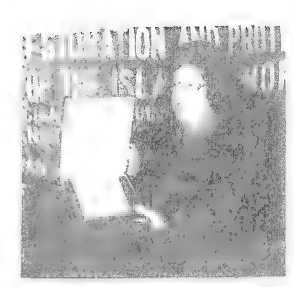
ثم ألقى **السيد/ عمر أمين بن عبد الله، رئيس المجلس العالمى للحرف التقليدية** كلمة أشاد فيها بجهود الجهات المنظمة لعقد هذا اللقاء، وجمع متخصصين وأكاديميين وخبرات من كافة مناطق العالم للخوض فى موضوع تخصصى يهتم بتطوير ميدان الحرف اليدوية بشكل عام.

كما أكد بأن الموضوعات التى تم اختيارها ضمن أعمال هذه الندوة، تكتسب أهمية قصوى، وخاصة فى ظل التطورات المتسارعة التى يعرفها واقع الحياة الإنسانية المعاصرة.

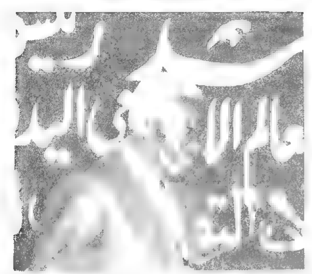
وفى نهاية الحفل قدم **الدكتور/ أكمل إحسان أوغلى** درع الندوة إلى السيد الرئيس حافظ الأسد الذى نقش عليه بسم الله الرحمن الرحيم «وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم»، وقد تسلمت الدرع الأستاذة الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة، كما تم تقديم درع آخر إلى السيدة الوزيرة.

ثم قدم الأستاذ نزيه معروف، رئيس برنامج تطوير الحرف اليدوية فى مركز أريسكا والمنسق الدولى لندوة دمشق، كلمة رحب فيها بالوفود المشاركة شاكراً حرصهم على متابعة ما تم البدء به فى ندوة الرباط عام ١٩٩٠، وما تم الاستمرار به فى إسلام أباد عام ١٩٩٤، وما تم متابعته فى ندوة القاهرة ١٩٩٥ كما أعرب عن غبطته بانضمام نخبة جديدة من المعنيين فى هذا الميدان، إلى مجموعة العمل السابقة، خاصة وأنها تتميز بخبرات متخصصة من دول عديدة مختلفة ستتناول موضوعات لم يسبق التطرق لها من قبل.

وقد تميزت الندوة بحضور مكثف من دول عديدة من العالم نذكر منها: استراليا، الجزائر، أوزبكستان، البحرين الدانمرك، مصر، فرنسا، أندونسيا، إيطاليا، الأردن، الكويت،



السيدة الدكتور نجاح العطار وزيرة الثقافة السورية



محمد نورى مدير مكتب منظمة الأمم المتحدة للتنمية الصناعية

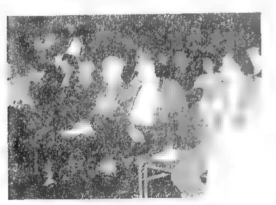


الكسندرا استوتيريو رئيس مؤسسة وورلد بيير



أسعد نديم

فاليرى جونز اليز



الوفود المشاركة وهى تتابع جلسات الندوة

لبنان، ماليزيا، موريشيوس، المغرب، الباكستان، فلسطين، قطر، المملكة العربية السعودية، جنوب إفريقيا، الجمهورية العربية السورية، تتارستان، تونس، تركيا، دولة الإمارات العربية المتحدة، المملكة المتحدة، الولايات المتحدة، اليمن، فنزويلا.

وقد رافق الندوة العديد من المعارض المتنوعة حول ميادين التراث والحرف اليدوية، وعرض فني شاركت فيه بعض الفرق تحت شعار «إحياء وحماية التراث التقليدي للعالم الإسلامي».

وقد أقيم معرض دولي لفنون زخرفة الحرف اليدوية حيث تم عرض إبداعات الحرفيين في هذا الميدان، والتي شملت الجوانب المختلفة لها في عدة مناطق من العالم الإسلامي من حيث الشكل والتصميم والأساليب المستخدمة.

وقد اشتملت المعروضات على جوانب عديدة من الفنون الحرفية الخاصة بالدول والفعاليات المشاركة، مبرزة غنى فنون الزخرفة في كل من الزجاج المعشق، الحفر على الخشب، أعمال الصدف، الحرف الفضية، ولوحات الإبرو والمنمنمات، القيشاني، الباتيك، السجاد والكليم، اللوحات الزخرفية، الرسم على الحرير والقماش، الحرف الجلدية والنحاس، وغيرها من هذه الفنون الحرفية اليدوية.

كما أقيم معرض الأرابيسك في الفن التشكيلي العربي السوري المعاصر حيث شمل المعرض أعمال أربعة عشر فناناً سورياً في قاعة المعارض في المتحف الوطني بدمشق.

وكذلك معرض فن الزخرفة في الخط العربي الذي أقيم في قاعة المعارض بمكتبة الأسد والذي شمل عرض إبداعات الرواد في هذا الميدان من الخطاطين السوريين حيث تم عرض أعمال ستة وعشرين خطاطاً، استخدمت فيها أنواع من الخطوط، شملت الكوفي والنسخ والثلث والرقعة والديواني، وجلي الديواني، والإجازة والفارسي والمغربي.

كما تم عرض مجموعة من لوحات الفنانين التشكيليين السوريين، تبرز سمات التراث العربي الإسلامي في المساجد والعمائر التاريخية والمخطوطات، ومختلف أشكال التحف التطبيقية.

كما أقيم أيضاً **معرض للتصوير الضوئي بفنون الزخرفة في سورية**، وقد ضم المعرض، الذي أقيم في صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق، أعمال عشرة فنانين سوريين، تمثل العطاء الحرفي في مجالات من الصور الضوئية.

بجانب ذلك أقيم **معرض الصور التاريخية**، والذي أقيم في صالة المعارض بفندق الشام، الذي أقيمت فيه الندوة، وقد ضم المعرض مجموعة من الصور التاريخية القديمة للمدن السورية ومدن من العالم الإسلامي المأخوذة منذ مائة عام خلت، من أرشيف السلطان عبد الحميد الثاني والمحفوظة ضمن أرشيف الصور التاريخية لمركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول.

كما قدمت بعض العروض الفولكلورية المستوحاة من التراث الشعبي، شاركت فيها فرقة أمية للفنون الشعبية السورية، وفرقة زنوبيا للفنون الشعبية، وفرقة عنتاب التركية للفنون الشعبية قدمت فيها لوحة من لوحات حفلات العرس التي تضاء فيها الشموع وقد ذكرتنا هذه اللوحة بما صاحبها من زهور وشموع بحفل ليلة الحنة الذي يقام في مدينة السويس بمصر حيث تزف الحنة بالغناء والرقص والعزف على السمسمية مع صينية الحناء المزينة بالورود والشموع.

* * *

وقد شملت جلسات الندوة تقديم ورقات بحث حول الموضوعات التالية:

فن زخرفة حرف العالم الإسلامي اليدوية: الماضي والحاضر والمستقبل: سورية نموذجاً، العلاقة الحتمية بين التصميم والزخرفة الإسلامية - إحياء وإعادة استعمال التصاميم التقليدية، سبب ولادة فن الزخرفة في الحضارة العربية الإسلامية، تقاليد الزخرفة في عمارة القرون الوسطى والحديثة لأوزبكستان، المفهوم الهندسي في فن الزخرفة - الأشكال الهندسية المعروفة: المثلث والمربع، والخماسي والسداسي، والدائرة والنجمة، والخطوط والمساحات والأرضيات، الإبداع في الزخارف النباتية المستخدمة في الحرف اليدوية، التصميمات والتشكيلات الزخرفية المستخدمة في فن الخط - ملاحظات حول هذه التصميمات والتشكيلات في الخط الأندونيسي ، اعتماداً على قطع جيولوجية، الورق المجزع الإسلامي التقليدي وفنون الورق اليدوي، مفهوم الأساليب الزخرفية في الحرف المعدنية - الخطوط والكتابات المحفورة على القطع المعدنية، فنون الترصيع والطرق الخافي والتطعيم

الندوة الدولية الأولى لفنون الزخرفة في العالم الإسلامي





السيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة السورية تلقي كلمة الافتتاح



من اليمين، عادل عويني، خالدة الرحمن ، عبدالرحيم غالب، علي القيم، ونزيه معروف



حفل الافتتاح والوفود المشاركة



الأستاذ صفوت كمال أثناء إلقاء بحثه وعلى يمينه الأستاذ سجاد كوثر
وعلى يساره الأستاذ على القيم



الدكتور محمد على أثناء إلقاء بحثه الذى صاحبه
عرض بالشرائح الملونة



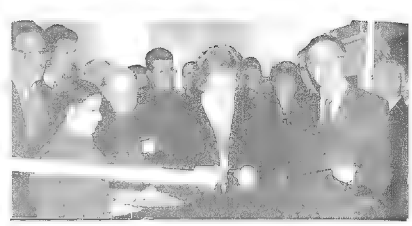
أ. د. أسعد نديم أثناء رئاسته للجلسة الثالثة عشر



الأستاذ عز الدين نجيب الثانى من اليمين أثناء إلقاء بحثه



الأستاذة سوسن عامر أثناء إلقاء بحثها



السيدة الدكتورة وزيرة الثقافة تفتتح فعاليات المعرض الدولى لفنون زخرفة الحرف اليدوية

المعرض الدولى لروائع فنون زخرفة الحرف اليدوية



الدكتورة نجاح العطار فى زيارة للجناح المصرى بالمعرض

استلهام الخط العربي فى اعمال فنية حديثة لوجه
من اعمال الفنان السورى محمد غنوم



فى الجناح المصرى: من اليمين صفوت كمال، إنعام سليم، د. نوال المسيرى







من عروض فرقتي :

أميّة وزنوبيا السوريتين للفنون الشعبية







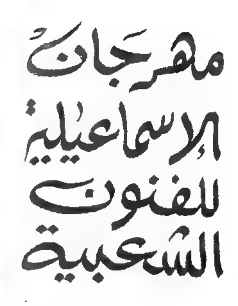
عازف المزمار بفرقة عنتاب التركية





عروض الحرفيين وأجنحة بعض الوفود المشاركة







فرقة الوادى الجديد



فرقة الوادى الجديد



فرقة فلسطين



فرقة تركيا



فرقة تونس



فرقة سوريا

فرقة اوزبكستان

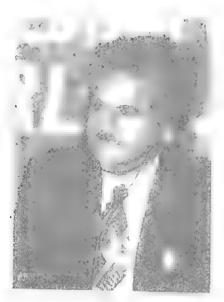


فرقة الصين

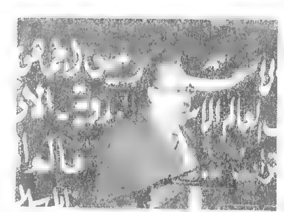




حكمت بارودجى كيل، أحد رواد فن الابرو



السيد نزيه معروف رئيس برنامج تطور الحرف اليدوية فى مركز ارسيكا



المهندس عبد العزيز كامل رئيس مؤسسة مشارق الدولية



السيد عمر أمين بن عبد الله رئيس المجلس العالمى للحرف التقليدية



وزيرة الثقافة وهى تزور جناح وزارة الثقافة المصرية

والتخريم والتشبيك وغيرها، إبداعات فن الزخرفة فى الحرف الخشبية - الإفريز الخشبى فى جامع بن طولون، اللوحات الزخرفية الجدارية فى السيراميك الملون، التنوع فى التصميمات الزخرفية فى السجاد والكليم، الأرابيسك فى الخزف الإسلامى، التعليم والتدريب ضروريان لتكوين الصناع المهرة - تركيز حول تعليم فن الزخرفة فى برامج إعداد الحرفيين التقليديين، الجوانب الاقتصادية والمالية لتطوير فن الزخرفة، الحكومة والرعاية والدور المهم لهما فى تنمية وتطوير وزخرفة الحرف التقليدية، فن الزخرفة والزينة - الأرابيسك - كعامل رئيسى ملازم لتراثنا المعمارى الإسلامى، تأثير فن الزخرفة الإسلامى فى الفنون الأوروبية - زخارف قصور الحمراء، تحليل لمعنى الأرابيسك فى علاقته مع التوحيد، وتطوره عبر الزمن والأمكنة وتأثيره على الفن الأوروبى المعاصر، تسويق الحرف اليدوية الإسلامية، فنون الزخرفة فى القرآن الكريم، المفردة الزخرفية فى الفنون السورية (الجذور - الثوابت - التحولات).

كما تم تقديم ورقات بحث فرعية، لرفد الكلمات الرئيسة بأفكار إضافية، بهدف إغناء التغطية وتوسيع دائرة المناقشات، تبع ذلك عروض موجزة من خبراء الدول الأعضاء، والمنظمات والمؤسسات الإقليمية والدولية العاملة فى هذا الميدان، ونقاش عام، حيث شمل تقديم ورقات حول الموضوعات التالية:

تريبع السيراميك والصناعة الروحانية، الاستفادة من الأساليب العلمية فى ترميم الأعمال الفنية الزخرفية فى العمارة الإسلامية فى مصر، خزف إزنيك العثمانى الموجود فى متحف جولبنكيان فى البرتغال، التصميمات الزخرفية على العمائر الإسلامية الليبية فى العصر العثمانى الأول والعصر القرمانلى، الحرف اليدوية الإسلامية فى منطقة البلقان - البوسنة والهرسك، فن الإبرو - الورق المجزع، الفن والابتكار والأرابيسك، الوضع الحالى لفنون زخرفة الحرف الإسلامية فى موريشيوس، صور لفنون الزخرفة فى جوامع جنوب إفريقيا، الوضع الحالى لتعليم الزخرفة فى مدارس الأردن واليمن - نقص الحرفيين المؤهلين ضمن أجيال المستقبل للنهوض بمسؤولية تطوير فنون الزخرفة والحرف الإسلامية، الألوان الستة فى مكران، الباكستان، الزخرفة فى التطريز التقليدى، التشكيل النباتى لشجرة الحياة كتصميم زخرفى من العصر الأموى - النشأة والتطور الأولى لهذا التشكيل، بنية فن الزخرفة ومنطلقاته الفكرية، تأثير الفنون الإسلامية وخاصة الأرابيسك فى فنون أمريكا اللاتينية.

وقد بدأت جلسات العمل اعتباراً من يوم الاثنين ٦ يناير ١٩٩٧ رأسها الأستاذ **عبد الرحيم غالب**، وهو أستاذ بمعهد الفنون، الجامعة اللبنانية، وفنان تشكيلى مهتم بشكل خاص بفن الخط العربى، واستهلها الأستاذ **على القيم** بكلمة رئيسية عن فن زخرفة حرف العالم الإسلامى اليدوية، الماضى والحاضر والمستقبل، سورية نموذجاً. والأستاذ على القيم هو معاون وزيرة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية وأستاذ محاضر فى الآثار والتراث.

وقد عقدت الندوة ست عشرة جلسة وفى حفل الاختتام قدم الأستاذ **نزيه معروف** رئيس برنامج تطوير الحرف اليدوية فى مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول (أرسيكا) بصفته مقرراً للندوة تقرير وتوصيات الندوة وبيان دمشق الدولى. كما ألقى بعض ممثلى الهيئات والوفود المشاركة كلمات بهذه المناسبة متمنين استمرار الجهود فى متابعة هذه الندوات وتحقيق ما هدفت إليه الندوة من برامج وآمال وتوصيات.

* * *

وقد صدرت عن الندوة التوصيات التالية:

١- التوعية وتثقيف المجتمع

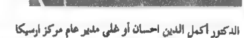
لفت الانتباه، وإثارة الاهتمام، ودفع جهود الرعاية والعناية بالحرف اليدوية، وبذل الطاقات لحفظها، وإنمائها وتطويرها، لما تشغله فى حضارتنا من حيز كبير، وما تحمله فى ذاتها من فن رفيع، وما تتبوأ من مكانة سامية، وتمثل من قيمة فنية نادرة.

٢- الأصالة والتكنولوجيا الحديثة

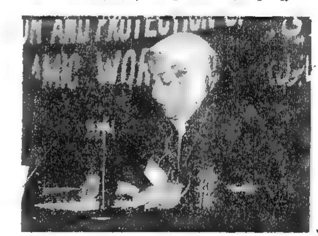
إن العودة إلى الجذور ضرورة قومية وحضارية، وإن صون الذاتية الثقافية يبدأ بالتحرر من التبعية الغربية الفنية. إن عصر المدنية والتقنية والانفتاح العالمى للدول، يشهد غزواً مدنياً وتقنياً على مختلف الأصعدة وفى مختلف المجالات، وتكاد السمات المميزة للحضارات المختلفة أن تتلاشى وتضيع معالمها أمام هذا الغزو، فهناك خلط فى كافة مجالات الحياة. إن عامل السرعة ومحاولة اللحاق بالتطور العالمى السريع، جعل تقدمنا فى بعض المجالات لا يرتبط بأساسيات حضارتنا، ولا ينبع من تراثنا، ولكنه كان دخيلا مما قد يهددنا



معالي الشيخ أحمد زكي يماني يلقي كلمة مؤسسة مشارق الدولية



الدكتور أكمل الدين احسان أوغلي مدير عام مركز ارسيكا



إنعام سليم مدير عام المنظمات الدولية والإعلام الخارجي بالعلاقات الثقافية الخارجية لوزارة الثقافة المصرية



السيد أندراس فينكاتا شيلوم ممثل المدير العام لمنظمة اليونسكو



من اليمين أحمد المفتي، علم القيم، أسعد نديم، نزيه معروف، محمد نوري، وعفيف بهنسي

بفقدان سمتنا الحضارية وأصالتنا التراثية، فنفقد الطريق بين الحضارات. إن هذا الوضع الخطير يستدعي إعادة النظر والتركيز على سمتنا وهويتنا الحضارية المتميزة في كل مجال من المجالات، وأن ننبذ كل ما هو غريب عن حضارتنا أو يتعارض مع ديننا وتقاليدنا، وأن نسعى بكل قوة وعزم وتصميم لحماية تراثنا التقليدي وتطويره، وضمان استمراريته جيلا بعد جيل، حفاظاً على تقاليدنا وعاداتنا وصبغتنا المميزة لنا بين الحضارات والأمم.

٣ـ الحكومة والرعاية

إن واجبنا يمتد للحفاظ على الخبرة الفنية التي يتوارثها حفظة هذا الفن من الفنانين الحرفيين ورعاية مهاراتهم الحرفية في تنفيذ تلك الأعمال المبهرة، وأن تكون رعايتهم رعاية شاملة تصون هذه الأصالة الإبداعية، وتلك الخبرة الفنية وتنميها، وتعمل على نقل خبرة هؤلاء الفنانين الحرفيين المتميزين في فن الزخرفة الإسلامية إلى أجيال متعاقبة، بهدف تحقيق التواصل الثقافي بين ما كان و ما هو كائن. وهذا يتمثل بإنشاء مركز تدريب دولي في مدينة دمشق لفن الزخرفة الإسلامي، يكون في الوقت ذاته مقراً لرعاية مبدعي هذا الميدان والاهتمام بهم، وتوفير التقنيات اللازمة لهم، ومدهم بالمواد الأولية، وفتح الآفاق أمام عرض منتجاتهم.

٤ـ إحياء وإعادة استعمال التصاميم القديمة

الدعوة لتنشيط وإعادة إحياء واستمرار عطاء فنون زخرفة الحرف اليدوية عبر العصور حتى يمكن المحافظة على صبغتها التقليدية، بما يؤمن زاداً غنياً لمصادر عمل الحرفيين المعاصرين.

كما يتوجب تحديد المجالات الفنية التي تعكس روح التراث الإسلامي، ثم محاولة استغلال أهمية الفن الإسلامي، من خلال وضع مخططات تستهدف إعادة تقييم مفهوم النشاط الحرفي، واتخاذ التدابير التي تضمن الإبداع والبحث، وتنظيم التكوين الحرفي، وتحديد طريقة التعاون في هذا المجال.

٥ـ التعليم والتدريب

تفعيل دور فنيي الزخرفة الإسلامية كأداة مميزة للمنتج العصري الأصيل من خلال :

• البحث والتأصيل لعلوم فن الزخرفة الإسلامية، والتثقيف من خلال توزيع الجهد بين الكليات والجامعات، ومراكز الأبحاث ومشاريع طلبة الدراسات المتخصصة.

• التصميم والتطوير والابتكار ومهمتها ربط المنتج الحرفي بالاستخدامات الفعلية في إطار اقتصاديات التكلفة للمنتجات المختلفة، بهدف تقديم منتج متطور تتوفر به عوامل الجودة، وبأسعار متفاوتة في متناول القوة الشرائية الملائمة.

• دعوة المكاتب الاستشارية لتثقيف منسوبيها، واستخدام الكمبيوتر لمساعدة الحرفي والفنان بهدف توفير الوقت وضبط الجودة.

٦ـ الآفاق المستقبلية للتسويق

• زيادة نسبة المكون الحرفي الزخرفي اليدوي في المنتج، بما يتلاءم مع الأذواق المختلفة والقدرات الشرائية المتفاوتة. كما ينبغي وضع نظام لرقابة الجودة ورقابة الكلفة، من خلال تدريب كوادر على الصنعة.

• الترويج الجيد من خلال تثقيف المجتمع وتوعيته، بأهمية وجمال فنون زخرفة حرف العالم الإسلامي.

• معرفة السوق وتحديد العميل المستهدف وقدرته الشرائية، وبالتالي تحديد مواصفات المنتج المطلوب، وسعره الممكن والجودة المطلوبة، وتحديد طرق العرض المناسبة.

• دراسة سوق الممولين، بهدف استقطاب الموارد المساعدة للإنتاج والمخزون، من خلال إعداد الدراسات المالية والتسويقية المقنعة للجهات التمويلية.

• دراسة السوق المنافس، بهدف الإحاطة من خلال وعي كامل بظروف المنتجات المنافسة وعيوبها وميزاتها وأسعارها ومكوناتها، وأسعار موادها الأولية والبدائل الممكنة، وتثقيف الفنانين والحرفيين الاستخدام ما يلائم الحفاظ على الجودة، مع خفض الكلفة ورفع القيمة المضافة.

• دراسة سوق الأنظمة والضرائب والجمارك، بهدف التعرف على إمكانية خفض السعر النهائي للزبون، بإزالة أكبر قدر من العوائق المالية، بما يؤدي إلى تشجيع حركة التسويق والتعامل بهذه المنتجات.

٧ـ البحث والتوثيق

الدعوة لتنشيط حركة الدراسة في ميدان زخرفة الحرف، والعمل على توثيقها وتبويبها، من خلال إنشاء بنك معلومات حول المعطيات والتصميمات المتوفرة في فنون الزخرفة الإسلامية، وبالتالي وضعها في متناول مركز تدريب دولي حول فنون الزخرفة، كمرجع مهم للحرفيين والباحثين والمتدربين في هذا الميدان.

٨ ـ دليل فنانى الزخرفة فى العالم الإسلامى

العمل على نشر هذا المعجم الذى لم يجمع بعد، بحيث يضم مئات من الأسماء فى كافة مجالات إبداع فنون الزخرفة، بما يخدم دراسات الباحثين والمعماريين والحرفيين والفنانين، وبما يضمن تأمين تعرفهم على مختلف هذه الجوانب فى دول عديدة.

٩ـ برنامج دولى إقليمى لتنمية الحرف اليدوية

تقديراً لجهود مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول (أرسيكا) ومنظمة اليونسكو ومنظمة اليونيدو فى مجال تنمية وتطوير الحرف اليدوية، فإن الندوة تدعو الجهات الثلاث للتعاون فيما بينها ومع الجهات المعنية فى دول منظمة المؤتمر الإسلامى للنهوض ببرنامج إقليمى دولى للتعاون فى تطوير فنون زخرفة الحرف الإسلامية اليدوية.

هذا ويغتنم المشاركون هذه المناسبة للتعبير عن عميق تقديرهم للسيد الرئيس حافظ الأسد، رئيس الجمهورية العربية السورية، لتكرمه بتقديم رعايته الخاصة لهذه الندوة، والتى كان لها الأثر الطيب على المداولات .

كما يعبر المشاركون عن سعادتهم بالحفاوة الكريمة التى استقبلوا بها، والتنظيم الدقيق الذى لمسوه، خاصين بالشكر، وزارة الثقافة السورية، وعلى رأسها السيدة الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة، ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول، والتعاون المثمر لمنظمة اليونسكو ومؤسسة مشارق الدولية.

كما صدر بيان دمشق الدولى حول الزخرفة فى حرف العالم الإسلامى اليدوية.

وقد صدر عن الندوة بيان تعرض للتوجهات المستقبلية الخاصة بتطوير فنون زخرفة الحرف فى العالم الإسلامى خلال المرحلة القادمة، جاء نصه كالتالى:

إيماناً منا بأهمية مناقشة الإجراءات التى يمكن اتخاذها لتفادى فقدان القيم والتقاليد الإسلامية التى تميز هذا الميدان، بهدف المحافظة على الطبيعة المتميزة لهذا الجانب الحرفى من تراثنا الإسلامى، وإحساساً منا بمدى الحاجة الملحة لحماية فنون زخرفة الحرف، والنهوض بها وحمايتها، والعمل على نشرها، والتعريف بها كتراث معطاء لهذه الأمة، وإذ نعى أهمية توفر البيانات الضرورية للنهوض بهذا الميدان، الواجب توفرها من خلال جهود مشتركة من قبل كافة المعنيين- مؤسسات وجهات حكومية ودولية وأهلية وأفراد، وإذ ندرك ما للتمويل من ضرورة قصوى، لتنفيذ مشروعات التطوير المنشودة، مما يستدعى تضافر جهود الرعاية المشتركة فى هذا الصدد، نقرر بالإجماع ما يلى:

إنشاء مركز تدريب دولى لزخرفة الحرف اليدوية فى مدينة دمشق، لتأهيل وتدريب حرفيى العالم الإسلامى على مختلف الوسائل والطرق المستعملة فى ميدان فنون زخرفة الحرف اليدوية فى مناطق العالم الإسلامى كافة.

مناشدة الدول الأعضاء ومؤسسات التمويل والمنظمات الدولية دعم هذا المركز، ومده بكافة مستلزمات التشغيل والتطوير لخدمة حرفيى المنطقة.

الدعوة لإنشاء صندوق تمويل دولى لدعم هذا المركز، بما يؤدى الى تأمين عائد ثابت له يضمن استمرارية النهوض برسالته.

العمل على تنظيم برامج تنافسية للشباب الحرفى، لحثهم على الابتكار والإبداع فى تنمية فنون زخرفة الحرف، وتقديم حوافز عالية لدفعهم للمشاركة بها، والوصول إلى حرف متجددة دائماً فى هذا المجال.

الطلب من وزارة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية ومن مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول، أرسيكا، التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامى، تعميم هذه الوثيقة على كافة الدول الأعضاء، والإشارة إليها فى كافة الاجتماعات والمؤتمرات القادمة.

الدفع باتجاه تحسين أوضاع الحرفيين ومبدعى فن الزخرفة الإسلامى، وتقدير المساهمة القيمة التى يقومون بها للنهوض بهذا الجانب المهم من تراثنا، وإعطائهم المكانة اللائقة فى المجتمع.

فتح نوافذ العرض المتاحة لعرض منتجاتهم، بهدف تأمين مجالات التسويق المناسبة لهم.

الاهتمام بالتعليم والتدريب كجانب مهم لتأهيل الشباب الحرفى ودوام الابتكار والإبداع.

مناشدة وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة، تأكيد الاهتمام والتعريف بعطاء الحرفيين، وأهمية دورهم فى ضمان بقاء وإشعاع تراث الزخرفة الإسلامية.

وقد شارك عدد من الخبراء والأساتذة المصريين المتخصصين فى هذه الندوة الدولية بعدد من الدراسات والبحوث، فقدمت الأستاذة الفنانة سوسن عامر دراسة

عن «إبداعات فن الزخرفة فى الحرف الخشبية الإفريز الخشبى فى جامع بن طولون».

وقـدم الأستاذ الدكتور محمد على حسن زينهم الأستاذ بكلية الفنون التطبيقية بجامعة حلوان بحثين، أحدهما عـن «تأثير فن الزخرفة الإسلامية على الفنون الأوروبية (النهضة، الاستشراق - المدارس الفنية الحديثة)». والثانى عن «الاستفادة من الأساليب العلمية فى ترميم الأعمال الفنية الإسلامية».

كما قدم الأستاذ الدكتور صلاح أحمد البهنسى، أستاذ العمارة والفنون الإسلامية فى قسم الآثار بكلية الآداب فى جامعة المنيا، دراسة عن «التصميمات الزخرفية على العمارة الإسلامية الليبية فى العصر العثمانى الأول والعصر القرمانلى».

كما شارك الأستاذ صفوت كمال، خبير الفنون الشعبية والأستاذ غير المتفرغ بالمعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، القاهرة، دراسة عن «فنون الزخرفة - الأرابيسك - كعامل رئيس ملازم لتراثنا المعمارى الإسلامى».

كما قدم الأستاذ عز الدين نجيب مدير عام المراكز الفنية بالمركز القومى للفنون التشكيلية بمصر، دراسة عن «تنمية فنون الزخرفة فى الحرف الإسلامية فى مصر والوضع الراهن»، وذلك بالإضافة إلى جهده مع الفنان الأستاذ عصمت داوستاشى والأستاذة إنعام سليم فى إعداد جناح وزارة الثقافة فى المعرض الدولى لروائع فنون زخرفة الحرف اليدوية. وقد تضمن المعرض نماذج من هذه الفنون مع شرائط للفيديو ومطبوعات توضح هذه الفنون.

كما شاركت الأستاذة إنعام سليم مدير عام المنظمات الدولية والإعلام الخارجى بالعلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة وممثل مصر فى المجلس الدولى للحرف اليدوية ولجان منظمة الفنون الشعبية الدولية ببحث عن «دور العلاقات الثقافية الخارجية فى التعريف بالحرف التقليدية الإسلامية ودعم وجودها فى المحافل الدولية فى البحث عن فرص تسويقية جديدة لها».

كما شارك الأستاذ الدكتور أسعد نديم، منشئ معهد المشربية لتنمية فن بلادنا وأستاذ وعضو مجلس معهد الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون فى القاهرة، وممثل الصندوق العربى للإنماء الاقتصادى والاجتماعى فى مشروع توثيق وترميم بيت السحيمى، ومدير للمشروع، وقد أوضح الدكتورأسعد تجربته فى إنشاء معهد المشربية لتنمية فنون بلدنا، وكذلك مراحل ترميم بيت السحيمى وهو أحد البيوت الأثرية فى حى الجمالية بالقاهرة. وذلك بالإضافة إلى رئاسته للجلسة الثالثة عشرة.

كما قامت الأستاذة الدكتورة نوال المسيرى مديرة معهد المشربية لتنمية فنون بلدنا بحضور هذه الندوة كمراقبة ومتابعة لجميع أعمالها. وفى الواقع لقد تكاملت جهود جميع المشاركين فى هذه الندوة وكذلك الذين حضروا فعاليات هذه الندوة فى إثراء مناقشاتها وإضافة العديد من التوجهات العلمية والعملية للحفاظ على فنون الزخرفة فى حرف العالم الإسلامى اليدوية، وإثارة روح جديدة وجادة فى تنمية هذه الفنون، ورعاية أصحابها من ممارسين ومبدعين، لتواكب فى مسيرتها الفنية النهضة العلمية والفنية التى تشمل العالم الإسلامى وتثرى ثقافته.



مهرجان الإسماعيلية الدولى للفنـــون الشعـــبية

دعاء مصطفى كامل

فى مدينة الإسماعيلية - فى شهر أغسطس وتحت إشراف منظمةكان «سيوف» العالمية - يكون اللقاء فى «مهرجان الإسماعيلية الدولى للفنون الشعبية» الذى تنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة.

فى حفل افتتاح المهرجان فى دورته الثامنة ارتفع الهرم - الرمز الأكبر للحضارة المصرية - عن أبطال السير الشعبية وممثلى الفرق المشاركة فى المهرجان، ثم عاد ليحتويهم مرة أخرى فى ختام المهرجان، للتعبير عن تواصل العطاء المصرى الحضارى على مر العصور، وتجسيد روح المحبة والصداقة بين الشعوب.

وفى مهرجان هذا العام شاركت أربعون فرقة، ممثلة لثلاث وثلاثين دولة. وقد تباينت هذه الفرق من حيث كونها فرق هواة أو فرقاً قومية، كما تباينت أساليبها فى تقديم فنونها الشعبية؛ بين محافظة على تراثها ومؤدية له كما هو، وبين مطورة له مع الإبقاء على عناصره الجوهرية. ومن هذه الفرق المشاركة.

فرقة لاسياما دى نياردا - فرنسا: وقد أسسها الشاعر «جوان نيكولا» عام ١٩٥٢، ويعنى اسمها «فجر نيس» وتضم مائة فنان من الهواة.

وتعد هذه الفرقة واحدة من أهم الفرق الفرنسية التى تهتم بفولكلور بلادها خاصة «نيس» فى احتفاظها بالزى الشعبى للصياد وجامعة الورود، وتستخدم الفرقة الآلات الموسيقية التقليدية لمدينة نيس مثل آلات النفخ والإيقاع. كما ضمت آلات أخرى مثل الأكورديون والترومبت والكلارنييت.

فرقة وادى القصور السبعة - لوكسمبورج: وقد تأسست عام ١٩٥٢ فى لوكسمبورج حيث تتعانق مجموعة من اللغات [اللكسمبورجية والفرنسية والألمانية والإنجليزية] .. فهذا التنوع اللغوى مع الإرث الثقافى التاريخى جعل لرقصات الفرقة شكلاً يأخذ من القديم والحديث على حد سواء؛ فتقدم الفرقة رقصات تنتمى إلى العصور الوسطى، وإلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وكذلك الرقصات الريفية بأزيائها وعاداتها الخاصة.

فرقة مسرح بولاج للرقص الشعبى - أذربيجان: ويقوم أعضاؤها بدراسة الفولكلور وتقديم عروض من احتفالات أذربيجان. وقد قدمت الفرقة عدة

لوحات تمثل وحدة الموسيقى الشعبية والأزياء المحلية وغناءها في أقاليم أذربيجان المختلفة، مستلهمة - بصفة خاصة - فولكلور إقليم القوقاز الواقع على بحر كاسبيان. وقد تأسست الفرقة عام ١٩٩٠.

فرقة كولوبوسانكو - البوسنة والهرسك: وهي فرقة حديثة النشأة [١٩٩٣]، وقد قدمت الفرقة رقصاتها بطريقة مبتكرة تتسق مع متطلبات العرض الجماهيرى، مستلهمة الأزياء الشعبية التقليدية للمناطق المختلفة في البوسنة، ومستلهمة، أيضاً، بعض عناصر الزى من المناطق المجاورة. وتتميز رقصاتها بالحيوية والسرعة. وهي المرة الأولى التي تشارك فيها الفرقة في المهرجان.

فرقة السرور - تونس: تأسست عام ١٩٨٥، وتتسم عروضها بتقديم التراث الشعبي التونسي في شكل معاصر، واضعة متطلبات العرض الجماهيرى في حسبانها. كما تقدم الأزياء الشعبية المتميزة التي تنتمي إلى مدينة صفاقس.

فرقة أريانا تيرانا - ألبانيا: يمثل المشاركون فيها أربعة أقسام: الأوركسترا الشعبي، المغنون، الراقصون، وفرقة الغناء والعزف على آلات النفخ. وقد قدمت الفرقة عدة رقصات تمثل معظم الأقاليم الألبانية، وكذلك فاصلا غنائياً على الآلات الشعبية الألبانية كالطبول والمزامير. وتتميز الفرقة بزيها الشعبي الذي يجمع بين كل عناصر الزى في الأقاليم الألبانية. وقد تأسست عام ١٩٧١.

فرقة برولوكو دى جافيو - إيطاليا: وتتكون من خمسة وعشرين عضواً يجمعهم الاهتمام بالثقافة القديمة. ولم تقم الفرقة بتغيير الشكل القديم للزى حفاظاً على جزء مهم من التاريخ الثقافي؛ فتحتفظ بثوب الفرح التقليدى، وزى الأعياد المكون من غطاء الرأس وثوب أحمر بحزام من الساتان وشرائط ملونة ودانتيل فضية إضافة إلى قميص أخضر بزهور ملونة. وقد قدمت الفرقة عدة رقصات تنتمي لتراث منطقة سردينيا، منها رقصة (سوهورى هوروى) التي يتم فيها التشابك بالأيدى على صوت الموسيقى. ورقصة (سوبالو توندو) التي يشترك فيها الرجال والنساء وهم يدورون في اتجاه اليمين. أما رقصة (سوباسو تورو) فتتسم بالإيقاع البطيء، وتتم في شكل دائرى في اتجاهي اليمين واليسار.

* * *

وقد كرم المهرجان، في دورته الثامنة، خمسة من الرواد هم: اسم الفنان **زكريا الحجاوى (١٩١٤ - ١٩٧٥):** الذى كان رائداً في مجال جمع التراث الشعبي المصرى وإحيائه، وساهم في إنشاء قوافل الثقافة الجماهيرية، وهو صاحب إحياء ليالى رمضان الثقافية، كما أنشأ فرقة الفلاحين.

- اسم الموسيقار **شعبان أبو السعد (١٩٨٨):** وهو أول موسيقى مصرى يقود أوركسترا القاهرة السيمفونى، وقد ساهم في إحياء الموسيقى الشعبية.

- اسم الفنان التشكيلي **صلاح عبد الكريم (١٩٢٥ - ١٩٨٨):** الذى سجلت أعماله في قاموس (لاروس) الفرنسى، وكان أول مثّال مصرى يحصل على ميدالية الشرف الدولية من بينالى سانباولو لعامين متتاليين.

- الشاعر **عبد الرحمن الأبنودى (١٩٣٨ -):** وهو صاحب إسهامات بارزة في تجديد قصيدة العامية، إضافة إلى اهتماماته في جمع بعض عناصر المأثور الشعبي الأدبي وتوثيقها.

- الأستاذ **فاروق خورشيد (١٩٢٨ -):** مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، وصاحب الكثير من المؤلفات التي تراوحت بين الكتابة الإبداعية والدراسات الشعبية.

وعلى هامش المهرجان أقيمت ندوة علمية تمت فيها مناقشة كثير من الدراسات على مدى ستة أيام. وسنتوقف، هنا، مع أربع دراسات قدمت من باحثين صينيين - حيث توجد بالصين مدرسة عريقة للرقص الشعبي - محاولين التعرف على أنواعه التي تختلف تبعاً للقوميات الكثيرة في الصين، والعادات التي تتمثل في كل رقصة، والجهود المبذولة لتطوير هذا الرقص.

- يقدم د. وانغ لان - كلية اللغة العربية، جامعة الدراسات الأجنبية، بكين - دراسته عن: «العادات والتقاليد في رقصات القوميات الشعبية الصينية»؛ حيث تضم الصين ٥٦ قومية، وقومية «هان» هي قوام الأمة الصينية، وبالتالي فإن رقص هذه القومية هو الرقص الشائع في الصين كلها وهو الرقص «يانقو»، وفيه لابد أن يمسك كل راقص بيديه مروحة ملونة وفوطة مربعة، يرقص ويلعب بهما كأشكال الأزهار المختلفة؛ للتعبير عن الفرحة والسعادة.

ورقصة «هايدان» هى الرقصة الشعبية لقومية التبت، و «هايدان» هى شريطة حريرية بيضاء طويلة ترمز إلى السعادة وحسن الحظ والتوفيق، ويرقص الأهالى هذه الرقصة فى مناسبات العيد وتكريم الضيوف وحفلات الزفاف.

أما قومية «داى» فإنها تحب الطاووس وتمدحه كثيراً، ويشبه أهلها الفتاة بالطاووس الذهبى، وفى رقصهم يقلدون حركات الطاووس دائماً، وهم يرقصون هذه الرقصة للاحتفال بالأعياد الشعبية مثل عيد المياه؛ ولذلك فالطاووس والمياه والفتاة الجميلة هم مضمون ثلاثى للرقص الشعبى لهذه القومية.

أما رقصة «ترقص آس فى الليلة القمرية» فهى الرقصة الشعبية لقومية «سان نى» و«آس» أى الفتاة الجميلة، وتبين الرقصة كيف يتم تدبير اللقاء بين الحبيبين فى عيد الشعلة. وترتدى الفتاة الفستان الشعبى والقبعة، وعلى هذه القبعة يوجد قرنان، وفى أداء الرقص لابد للفتى أن ينتهز الفرصة ليقترب من الفتاة التى تعجبه ويلمس بيده قرن القبعة، وبذلك فلابد أن يتزوج هذه الفتاة ، وبعد الزواج لايوجد القرنان على قبعة الزوجات.

والدراسة الثانية بعنوان «الرقص الشعبى الصينى كالسور العظيم يحتاج إلى تعمير» وقد قدمها د. تشانغ توين شتون - قسم الرقص الشعبى، معهد الرقص ببكين - والتى يطرح فيها آراءه بخصوص المواد التدريسية القديمة، حيث يرى أنها ناقصة؛ إذ تشتمل على الأنواع الخمسة الكبرى من الرقصات الشعبية الصينية - وهى الرقصات الممثلة لقوميات: هان، التبت، منغوليا الداخلية، ويغور، كوريا - فهى بذلك لا تعبر عن الرقصات الشعبية الصينية كلها. ولذا يرى أنه لابد من العودة إلى الشعب والحياة للدراسة التطبيقية والنظرية.

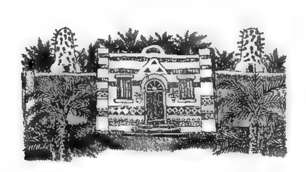
ويرى أن الجهود لابد أن تركز لتقديم فنان عظيم، لا مجرد مشتغل بالرقص فقط.

ويتابع هذه الفكرة د. قاو دون - معهد الرقص، بكين - حيث يرى أنه من الضرورى أن يتم البحث فى سمات الرقص الشعبى الصينى، وأن يتم استخلاص السمات المشتركة والسمات المختلفة، وعلى أساسها تكتب سلسلة جديدة للمواد الدراسية للرقص الشعبى، وذلك حسب شخصية ومزاج القوميات المختلفة، أو حسب إيقاع الرقصات الشعبية. وكذلك يجب الإفادة من أساليب الرقص الحديث.

والدراسة الأخيرة قدمها د.مين وين جين - رئيس قسم الرقص الشعبى، معهد الرقص ببكين - وهى بعنوان: «الأفكار فى تعليم وتدريب رقص يانقو»، ويرى فيها أن السمة المميزة للرقص الشعبى الصينى هى الجمع بين الرقص والغناء والموسيقى، وبالتالى يجب تدريب وتعليم كفاءة الرقص التى تمتاز بهذه القدرات.

* * *

وينتهى المهرجان، بكثير من النجاح، وكثير من الأسئلة حول إمكان استمراره كل عام، أو تغيير هذا الموعد، وكذلك حول تمويل المهرجان، وعدد الفرق المشاركة.









هبة الطوطم وأساطير الهنود الحمر

جـــمع: فلاديمير هولباك
ترجمة : راوية صـــادق
عــرض : رأفـت الـدويـرى

ضمن سلسلة (آفاق الترجمة) التى تصدر عن هيئة قصور الثقافة صدر كتـاب بعنوان «هبة الطوطم - أساطير الهنود الحمر» قامت بترجمته راوية صادق عن كتاب فرنسى بعنوان:

Contes et Legonos des jndiens Damerii que

وترجمته بالعربية حكايات وأساطيرهنود أمريكا وقد جمعها بالفرنسية Ualdimiiir Hulpach فلاديمير هولباك

وبعد مقدمة المترجمة هناك عنوان داخلى:

«حكايات الغليـون الهندى»[1] وسنتـعرف على الغليون الهندى وماهيته فى حينه.

وسيقوم الغليون الهندى بحكى حكاياته أو لنقل حكايات الهنود الحمر- فى حى صغير وذلك خلال ليال ثلاث- وفى نهايتها يكشف الغليون سره الكبير بعد مغامرته الكبرى، ثم يتحول بعد الكشف إلى رماد.

وقـبل الدخـول فى حكاية الغليون الهندى فـضـلاً عن الحكايات التى سيحكيها، يجدر أن نقرأ هذا المقطع من مقدمة المترجمة.

«تعود أهمية هذه الحكايات إلى أنها تقدم لنا تراث الهنود الحمر الشفاهى دون وسيط كما تناقلته قبائلهم أباً عن جد فتقدم لنا الصورة الأخرى (الحقيقية والأصيلة لشعب باسل تعرض لحملة إبادة على أرض وطنه) مقـابل الصـورة الزائفـة التى دأبت قنوات الإعلام المختلفة من خلال المسلسلات الأمريكية عن العصـر الذهبى للغرب (الذى يعنى فى حقيقـة الأمر - عصر إبادة الهنود الحمر) وفى أفلام رعاة البقر التى حاولت تبرير غزو الرجل الأبيض لهذه الأرض ومـجـازره الدموية باعتباره عملاً مشروعاً بل ضرورياً للقضاء على ما أسمته «بربرية الإنسان الهندى».

الغليون الهندى، ما حكايته؟! كيف خلقه خـالقه الروح الأعظم؟!

ذات يوم بعـيـد ، فى زمن الأجـداد الأوائل عندمـا كـان السـلام لا يزال سـائداً فى وطن هنود أمـريكا، ولم تكن قـد ظهرت بعد فى أفق البحر الكبير سفن الوجوه الشاحبة (يقصد الغزاة البيض) دعا الروح الأعظم زعمـاء كل القبائل الهندية فى اجـتمـاع رسـمى مهم، وقبل ذلك كـان قـد كلف جـميع

الحيوانات لتقوم بنقل الأحجار والطين وهيكل من الأخشاب إلى موضع حدده الروح الأعظم الذى أخذ يتفحص بدقة وهو جالس فوق عرشه بالكوخ الهندى المنصوب فوق السحاب - الاحجار والطين ويفرزها ويحتفظ بأفضلها فى كومة، ثم أخذ شهيقاً عميقاً ونفخ بكل قوته فى الكومة الصغيرة فتحولت إلى تراب ناعم، بعدئذ بلل الروح الأعظم أصابعه بماء البحيرات والأنهار ثم حوله إلى «عجينة» شكلها بيدما يهمس برقية سحرية إلى غليون سحرى، وهكذا خلق الغليون الهندى، ثم قدمه الروح الأعظم هدية إلى زعيم الشعب المقدام، ثم شرح له قدرات الغليون السحرى القادر على تسجيل كل ما يسمعه من كلمات وحكايات من ذاكرته ثم يعود ليكررها على مسمع كل من سيسأله فى المستقبل مهما مضت عليه من سنوات، ثم أنهى الروح الأعظم كلامه للزعيم قائلاً: فلتحرص على أن تحكى شفاهكم بحكمة تجربتكم عن حياة الناس والحيوانات فى العالم الحالى، خذ هذا، هو الغليون السحرى.

وبمجرد أن تلقى الزعيم الغليون الهندى تبدد الروح الأعظم إلى دخان فى نسيم الغروب.

وظل الغليون الهندى ينتقل من فم لفم وهو يسجل فى ذاكرته كل كلمة من كلمات الأساطير القديمة التى حدثت ليلة أن اجتمع زعماء كل القبائل الهندية حول نار كبيرة أشعلوها بعد أن تلقوا الغليون الهندى هدية من الروح الأعظم ولكن بعد أن غزت الوجوه الشاحبة (الغزو الأبيض) بلاد الهند وبدأت الحروب معهم التى انتهت بطرد الهنود وأصحاب البلاد من أراضى صيدهم القديمة، سقط الغليون الهندى فى النسيان الكامل وظل ممدداً فى التراب وحيداً لا يمنحه أحد أى اهتمام.

ولكن حدث ذات يوم أن صبياً صغيراً (من الواضح أنه ابن لأحد الغزاة البيض) كان يلعب فى منطقة البحر فوقع فى شرك هذا الشىء الغريب فالتقطه وأخذه معه إلى البيت وعمل على تنظيفه وصقله عدة مرات إلى أن أعاده إلى جماله الأول، ولقد لاحظ الصبى أن الغليون الذى يرقد أمامه على الترابيزة ليس مجرد (بايب) عادى مثل أى (بايب) إذ إن الغليون يتحرك أحياناً وكأنه يتمطى كالمستيقظ من النوم.

وعندما حل المساء، وأشعل والد الصبى الصغير الحطب فى المدفأة وامتلأت الغرفة برائحة طيبة وبظلال غريبة فإذ بالغليون يطلق نفثة غير محسوسة من الدخان بعدها شرع يحكى ويحكى ويحكى حكايات وأساطير كان قد سجلها فى ذاكرته منذ القدم وذلك خلال ثلاث ليال.

فى الليلة الأولى حكى الصبى الصغير الحكايات والأساطير التالية:

(١) الضوء الأول

(٢) من الذى أتى بالشمس

(٣) أسطورة النار والطوفان

(٤) كيف أتى الهنود الحمر إلى العالم

(٥) الحلية البيضاء فى السماء

(٦) الثعبان القوس قزحى

(٧) الأطفال الضائعون

(٨) حكاية المرض والطب

(٩) شجرة الهندب البرية

(١٠) شعر السيدة العجوز

(١١) هبة الطوطم

(١٢) الهنود الحمر والموت

(١٣) الأغنية الأبدية

(١٤) الصخرة المقدسة

ونظراً لضيق الوقت والاتساع المتاح سأضطر لعرض بعض تلك الحكايات والأساطير وخاصة تلك التى تدور حول الموضوعات الوجودية والكونية كالخلق - الميلاد والموت - المرض والطب - النار - الطوفان.

وفى هذا الصدد تقول المترجمة فى مقدمتها:

«وإذا ما استعرضنا نسيج الأساطير الحى لعمدنا - خاصة فى الليلة الأولى - محاولات لتفسير العالم متخذة شكل صورة شعرية كتفسير النشأة الاولى للإنسان (الهندى) واكتساب بشرة الهنود للون الاحمر - فيما نلمح المعادل الاجتماعى للمعتقدات الشائعة بين العامة [كالإعلاء من دور (الفعل) على حساب (الذهن)] . وتأخذ الأسطورة باحتوائها على التفسير كأحد عناصرها سطوة العقيدة فتسعى لترسيخ معتقدات وأطر فكرية تتواءم والظروف الاجتماعية لشعبها.

فى الليلة الثانية

بينما الغليون الهندى ينفث سحابة من الدخان فى الهواء قال للصبى الصغير كتمهيد لحكاياته:

لقد عاش الهنود دائماً فى الهواء الطلق وعرفوا لغة الحيوانات والنباتات، فقد كان يمكن لجدول ماء فى الغابة - مثلاً - أن يقول لهم:

إننى أغنى عندما ترتوون من مائى، كما تقول النار للصياد الهندى أنا أختك، أنا أحميك من البرد والحيوانات الضارية. وتهتف الأعشاب للصياد فى خجل: أنا أختك ويمكن لك أن تقرأنى كما تقرأ فى كتاب. ولعل ما يقوله الغليون الهندى للصبى الصغير يؤكد ما جاء فى مقدمة المترجمة.

فلنلاحظ هنا إيمان الهنود الحمر بوحدة الوجود العام وتلاحم الحيوانى والطبيعى والإنسانى وانسجامهم فى كل واحد فى روح الوجود المتجددة أبداً.

ولقد سأل الصبى الصغير غير المتشكك نوعاً ما الغليون الهندى- وهل كان ذوو البشرة الحمراء يفهمون ذلك حقاً؟

فأجاب الغليون الهندى: بالتأكيد، بل و يفهمون أشياء أخرى كذلك فهم يعرفون عادات الحيوانات جيداً مثل معرفتهم بقدرة الأعشاب على الشفاء. إنهم بكلمة واحدة يعرفون الغابة مثل معرفتهم بما فى جيوبهم وسأحكى لك الليلة بعض الحكايات التى سجلتها فى ذاكرتى عن الطبيعة والحيوانات فأنصت جيداً .

حكايات الليلة الثانية

(١) كيف أصبح للهنود أحصنة

(٢) البومة والفارة الصفراء

(٣) الأيل المسحور

(٤) طائر الكركى الذهبى

(٥) عندما يتشاجر الأصدقاء

(٦) صداقة القضاعة

(٧) الأيائل والذئاب

(٨) القط المتوحش والأرنب

(٩) كيف حصل الثعبان على أسنانه السامة

(١٠) الظربان والروح الشريرة

(١١) الفراولة

(١٢) الذئب الأمريكى الصغير والثور الأمريكى أبيسون

(١٣) الغش وطائر العقعق

(١٤) الحوت والغراب

(١٥) كيف فقد الابوسوم شعر ذيله

(١٦) القندس والشيهم

ولضيق الوقت أو الاتساع المتاح سأضطر الى التغاضى عن عرض حكايات الليلة الثانية خاصة وأنها حكايات وأساطير عن الحيوانات الهندية وتلك كما تقول المترجمة فى مقدمتها :-

«لا تشكل ظاهرة منعزلة عن تراث باقى شعوب العالم إذ يمكن أن نرى فيها الكثير من الملامح المشتركة لتراث العالم كله ولتراثنا العربى بصفة خاصة فالحيوانات الهندية على سبيل المثال تعيش كما حيوانات كليلة ودمنة وحيوانات الشاعر الفرنسى لافونتين فى مجتمع ذى طبيعة إنسانية لتحمل بذورها بعض الملامح الإنسانية. وتهدف حكايات الحيوان إلى تفسير الظواهر الطبيعية وتقديم الخبرة والنصيحة بدرجات متفاوتة، كما أن بعض تلك الحكايات الحيوانية قد تم توظيفها كنقد اجتماعى غير مباشر، ولكن حيوانات الهنود الحمر تعكس فى المقام الاول - كما سبق أن ذكرنا - تعكس الإيمان بوحدة الوجود».

بعد أن أنهى الغليون الهندى حكايات الليلة الثانية لم يعد يطلق سوى خيط رفيع من الدخان فسارع الصبى الصغير ليسأله سؤالاً آخر قبل أن يصمت تماماً:

هل كانت الحيوانات والناس دائماً فى تفاهم هكذا فى بلد الهنود؟!!

وهنا حكى الغليون الهندى للصبى عن المعركة الأولى بين الإنسان الهندى والحيوانات الهندية والتى انتهت بمعاهدة سلام بينهم - إذ قال رداً على سؤال الصبى الصغير:

عندما وهب الإله «مانيتون» الأقواس والسهام للهنود وبعد أن تعلم البشر إشعال النار بدأت الحيوانات تكره البشر؛ فقد طرد الصيادون الهنود الحيوانات خارج أراضى صيدها، وأصبح السؤال الذى يلح على عقول الحيوانات: من يملك أراضى

الصيد في بلد الهنود، الحيوانات أم البشر؟! مما أشعر البشر بالخوف فلجأوا الى الصخرة المقدسة ليتحصنوا بها ونظراً لكثرة عدد الحيوانات التى تفوق أعداد البشر- فقد أعلنت الحيوانات الحرب على البشر على إيقاعات طبول الحرب تقرعها العصافير فوق الأشجار، وفى المقابل استعد البشر بأقواسهم وسهامهم والحيوانات بدورها والطيور وحتى الحشرات فقد تجمعت فى تشكيلات قتالية زاحفة الى الصخرة المقدسة.

هنا أشعل الهنود ناراً كبيرة أطلقت دخاناً كثيفاً خانقاً وبمساعدة الريح، فأوشكت الحيوانات أن تختنق، وأعلنت هزيمتها أمام البشر، وتم عقد معاهدة سلام بين الإنسان والحيوان على أساسها تلتزم الحيوانات بتزويد الإنسان باللحوم والفراء مقابل أن يتعهد الإنسان بألا يقتل حيواناً إلا لضرورة مطلقة.

بعد ذلك صمت الغليون الهندى تماماً- فأعاده الصبى الصغير بعناية الى علبة مقتنياته الثمينة، فى انتظار حكايات الليلة الثالثة.

حكايات الليلة الثالثة والأخيرة

ما إن بدأت ظلمات الغروب حتى أخرج الصبى الصغير الغليون الهندى ووضعه فوق المائدة كالعادة منتظراً فى شوق أن يبدأ الغليون الحكى، ولكن الغليون ظل صامتاً ولم يبدأ التمطى من نومه إلا عندما ارتفعت شعلات النار فى المدفأة، عندئذ فقط بدأت كلماته الأولى تخرج من محرقته تصحبها رائحة خفيفة عذبة.

كان هنود الغابات فى بلد الثلج الأبدى وهم يتحلقون حول نارهم العالية مثلهم مثل هنود الجنوب أو هنود المراعى يتسامرون ويحكون أساطيرهم القديمة التى أحتفظ بها فى ذاكرتى للآن حتى أقصها بدورى عليك على ضوء النار المشتعلة فى بيتك.

فسأله الصبى الصغير وما الذى ستحكيه لى هذا المساء؟ فأجابه الغليون: أعرف أنك تتوقع منى أن أحكى لك عن المحاربين الهنود المشهورين الذين كانت سهامهم تصيب أهدافهم وعن التوماهوك فارس حروبهم فنشر الرعب فى صفوف الأعداء ولكن الهنود الحمر لم يكثروا فى الحديث عن أعمالهم العظيمة بعكس الغزاة البيض ذوى الوجوه الشاحبة الذين أكثروا من المباهاة بمآثرهم فى كتبهم. إن أبطال الهنود الحمر كانوا يفاخرون لا بحروبهم وإنما بأفعالهم الإنسانية وأعمالهم لمساعدة الناس ليعيشوا الحياة بشكل أفضل.

الصبى يسأل: إذن عم ستحكى لى الليلة.

الغليون الهندى: حاول أن تتخيل جيشاً كاملا من الأرواح الشريرة.

فرد الصبى الصغير لا شعورياً: والسحرة - الشياطين والمردة!

فرد الغليون الهندى: الأرواح الشريرة كانت تعيش بين الهنود أنفسهم، وكانت أكثر الأعداء إزعاجاً لهم.

ويبدأ الغليون الهندى ليحكى عشر حكايات تدور حول الأشباح والشياطين والمردة وبيانها على التوالى:-

١- شينجيبى الساحر وريح الشمال

٢- (هياواثا) الحكيم

٣- مغامرات مايا بوش

٤- أوكتيو ندو والأوز البرى

٥- ويلمبو الطواف

٦- البجعة الأرجوانية

٧- اهابوت آكل السحاب

٨- شافيديز وماء الحياة

٩- قصة نياجرا

١٠- كيف دفن الهنود فأس الحرب (التوما هاوك)

بعد حكايات الليالى الثلاث للغليون الهندى هناك فصل أخير بعنوان:

«سر الغليون الهندى» وفى بداية الفصل الأخير يعلن الغليون الهندى للصبى الصغير : أن حكاياتى قد انتهت!!

فقال الصبى الصغير تعليقاً: لماذا لم تحك لى حتى الآن أى شيء عن كفاح الهنود الحمر ضد أصحاب الوجوه الشاحبة؟

فرد عليه الغليون الهندى قائلاً:

أنا لا أذكر سوى الحكايات والأساطير التى سمعتها من الهنود الحمر، التى كانوا يحكونها أثناء التفافهم حول النار عندما كان السلام سائداً بينهم، ولكن مع بداية غزو البيض

أصحاب الوجوه الشاحبة للبلد الهندى - وقد كان جيشهم يتدفق كإعصار وبلغة لا أفهمها سمعتهم يتحدثون - لقد بدأت حرب إبادة الهنود الحمر أصحاب البلاد أثناء مطاردتهم من مكان إلى مكان، وهكذا تهدمت معسكرات الهنود، وذات ليلة كان بعض الهنود الآريين متحلقين حول النار يتناقشون فى مأساتهم اكتشفنى أحدهم فقال لرفاقه: انظروا، غليون هندى، لاشك أن الإله «مانيتون» هو الذى أرسله لنا، فلنحمله معنا، أثناء هروبنا. وحملنى الهنود الهاربون معهم فحدثت لى مغامرتى الكبرى فرجاه الصبى الصغير قائلا: آه احك لى مغامرتك الكبرى !

فقال الغليون بعد صمت قلق، اذا حكيت لك هذه الحكاية فستكون نهايتى، سأتحول بعدها الى مجرد دخان؛ لأننى بحت لك بأكبر أسرارى ومع ذلك فسأحكيها لك، ثم استطرد الغليون الهندى ليحكى سره الكبير:

لقد حملنى الهنود الآريون المطاردون الى كل مكان هربوا إليه، كان الموت الذى تبصقه بنادق أصحاب الوجوه الشاحبة، كان الهنود يعانون الجوع والبرد فلم يكن لديهم متسع للصيد ولا كان بمقدورهم إشعال نار لكيلا يكشف دخانها عن مكانهم إذ كان الجنود البيض يطوقونهم من كل جانب، وفى إحدى الليالى قام زعيمهم المدعو الدخان الأخير وخطب فيهم قائلا :

نحن نعلم أن الحق معنا، ومن حقنا أن نحارب نحن الهنود دفاعاً عن وطننا وحريتنا ضد البيض أصحاب الوجوه الشاحبة الذين قبلنا أن نرحب بهم كأخوة لنا لكنهم دفعوا ثمن ضيافتنا لهم بأن أثاروا الاضطراب فى أفكارنا ونشروا الأمراض بيننا وأخيراً هاهم يسعون لسرقة ما نملكه من أراضى الصيد وظلوا يطردوننا من منطقة لأخرى دون أن نملك وسيلة للدفاع عن أنفسنا أمام أسلحتهم وبعد أن أنهكنا القتال كرجال، وخوفاً على المصير الدامى لنسائنا وأطفالنا.. ليس أمامنا الآن سوى أن نستسلم.

وهنا قام هندى يدعى الكشاف العظيم ليخطب فى الهنود قائلا: لقد شعرت بألم شديد وأنا أسمع كلمات زعيمنا الدخان الأخير، ولكنها كلمات مليئة بالحكمة حقاً، إن أجسامنا قد انهكها التشرد وأرواحنا مفعمة بالحزن لفكرة أننا لن نعود إلى أرض أجدادنا إلى أرض الوطن. إن المعركة مع البيض معركة غير متكافئة، ولذا لن نخوض معهم معركة هى الانتحار بعينه ولكن هل يعنى هذا أن نستسلم.. أن نخضع لرحمة الوجوه الشاحبة.. هل نلقى أسلحتنا؟ لا إن هذا يعنى أن نوافق على قضاء ما تبقى لنا من أيام فى سجونهم الحجرية. لقد سبق أن سجنونى فى إحدى قلاعهم العديدة ولكنى نجحت بفضل أحذيتى الموكاسان الصامتة فى الإفلات من بين حراسهم واستعدت حريتى. ولذا فإننى سأقودكم عبر ممر سرى أعرفه لنهرب من حصار الوجوه الشاحبة وسنظل نهرب عبر الممرات السرية عبر وطننا الى أن نجد ركناً لا يستطيع أحد أن يطردنا منه. وهكذا ظللت مع الهنود لسنوات خلال رحلات هروبهم الدامية ولقد ظل الغزاة البيض يتعقبوننا بلا هوادة وأخذت أعداد الوجوه الشاحبة تتزايد فى البلد الهندى، بينما كانت نيران الهنود تنطفئ الواحدة بعد الأخرى لقد أصبحت معسكراتهم أرضاً خراباً وطواطمهم المقدسة قد انتزعت من جذورها. باختصار لقد كان طريق هروب الهنود هو الطريق الحتمى نحو بلاد الظلمات حيث كان أسلافهم الموتى ينادونهم، وفى النهاية ترك الكشاف العظيم الغليون الهندى مودعاً إياه بقوله :

سأهيم على وجهى عبر البلد الهندى حتى نهاية العالم بحثاً عن مكان يستطيع فيه ذوو البشرة الحمراء الحياة فى سلام وسعادة، وعندما أكتشفه سأخبر به الأشجار العالية وأعشاب المراعى ومياه الأنهار والبحيرات والصخور والجبال والوديان والشمس والليل والنجوم والريح.. سأخبرهم جميعاً راجياً أن ينقلوا رسالتى الى شعبى، وداعاً!!

وبعد أن انتهى الغليون الهندى من حكايته وكشف سره الكبير للصبى الصغير صمت عن الكلام ثم تبدد فى الهواء وأصبح نفثة من دخان ولم يتبق منه على المائدة سوى حفنة من رماد ذات بريق أحمر تحت ضوء النار الخافت، فأخذ يجمع الصبى الصغير حبات الرماد ليحفظها فى علبة مقتنياته بينما يتذكر الحكايات والأساطير التى حكاها له الغليون الهندى خلال ثلاث ليال مضت. والآن فلنحاول أن نعرض - بإيجاز شديد - لبعض الحكايات والأساطير وخاصة تلك التى تدور حول قضايا وجودية أو كونية كآية الخلق والموت - المرض والشفاء .

من حكايات الليلة الأولى :

(١) حكاية كيف أتى الهنود الحمر إلى العالم

فى الأوقات البعيدة، البعيدة جدا كان الهنود يعيشون فى جنتهم فوق السحاب حيث يجدون كل ما يحتاجون إليه إلا أن

البشر عادة لا يقدرون السعادة التى يعيشونها فقد أصابهم الضجر من حياتهم فوق السحب التى تهددهم من الصباح إلى المساء فأعدوا فخاً لاصطياد الشمس وبالفعل اصطادوها ولكن الشمس كالحصان الشموس ظلت تقاوم قيودها بضراوة. أثناء الصراع قذف البيض أصحاب الوجوه الشاحبة فأساً إلى السماء فثقبوها ليسقط جميع الهنود والشمس إلى الأرض. ولأن الشمس محاربة عظيمة فقد أبدت الإعجاب والتسامح تجاه الهنود وقدرتهم على صيدها.

فقالت لهم: لقد حاربتم بشجاعة فبالرغم من حرارتى الرهيبة التى أحالت وجوهكم وبشرتكم إلى الحمرة فسأقدم لكم كمكافأة على شجاعتكم هدية عبارة عن بلد يحمل اسمكم اسم ذوى البشرة الحمراء الشجعان بلد الهنود الحمر ولكن الويل لكم إذا تركتم شعلة منزلكم تنطفئ عندئذ ستكفى مجرد حفنة من أصحاب الوجوه الشاحبة لتسيطر عليكم.

(٢) حكاية المرض والطب

كانت الحيوانات والبشر الهنود يعيشون معاً فى سلام إلى أن جاء اليوم المشئوم الذى بدأ فيه أوائل الهنود الحمر فى قتل الحيوانات ليبيعوا لحمها وفراءها وهنا اجتمعت الحيوانات والطيور والحشرات لوضع خطة للانتقام من البشر وبعد استعراض أكثر من خطة انتهى الأمر بالأخذ بخطة أكبر الذباب سناً الذى قال:

سنطلب من الأرواح أن ترسل المرض الى الهنود الذين يؤذوننا، ونحن الذباب سنتكفل بنشر المرض.

وسرعان ما انتشر المرض كالوباء يصيب كافة البشر الهنود دون تفرقة، مما جعل الهنود يموتون بأعداد كبيرة: الطيب منهم والشرير. وهذا ما سبب الألم للحيوانات فاجتمعوا ليتبادلوا الآراء فى الأمر ولقد جاء الحل والعلاج من النباتات لا الحيوانات، فلقد أعلنت الورود وأعشاب الغابة والمراعى: نحن نملك القدرة على الشفاء وسنشفى المرضى. وهنا سارع الهنود الى قطف الزعتر البرى وغيره من الأعشاب والنباتات كعلاج للأمراض وهكذا اكتشف الهنود الطب للشفاء من المرض.

(٣) حكاية الهنود الحمر والموت

فى بداية الأزمنة لم يكن يتعرض الهنود ولا الحيوانات للموت. كانوا جميعاً يعيشون أبداً وكان ثمة مكان يكفى الجميع لكن الذئب الأمريكى الدائم التذمر والاستياء أخذ يشكو فى كل مكان «لماذا يجب أن يكون الواحد منا فوق الآخر سيكون من الأفضل بكثير للجميع أن يموت العجائز منا. وراح ينشر فكرته عبر المراعى وعندما أخذ شبح المجاعة يهدد الحيوانات استغل الذئب الأمريكى الفرصة ليقول لكل من يصادفه:

المسألة كما ترونها أعدادنا كبيرة جداً لذا نعانى من الجوع ولكن إذا مات العجائز سيكون لنا جميعاً ما يكفينا من الطعام وعندما سمع شامان الأعظم ذو القوة الخفية باقتراح الذئب الأمريكى قرر عقد مجلس للشورى وقال لهم:

أبنائى أنا لا أستطيع أن أظل صامتاً وأنا أسمع الذئب الأمريكى يعوى فى كل جهة بفكرته الخاصة بإدخال الموت إلى العالم ولذا جمعتكم لتواجهوا الذئب بآرائكم والتشاور بين الجميع صرخ الذئب الأمريكى قائلا:

أيها الشامان الكبير أنا لم أقصد الإساءة لأحد إن الطعام لا يكفينا جميعاً وبالتالى يستحيل أن نعيش جميعاً واقتراحى يعلى أن يموت البعض لفترة بعدها يعودون الى العالم ولهذا أقترح أن نصنع ثقباً فى السماء يذهب إليه كل العجائز لفترة زمنية محددة وبعد أن يصبح الطعام وفيراً ننادى عليهم من جديد للعودة إلى الارض.

فهمس أحدهم: ولكن لاتوجد شجرة مرتفعة ارتفاعاً شديداً لتصل الى السماء.

فأجاب الذئب الامريكى:

لقد فكرت فى كل شىء إذ يمكن لسهم من سهام الهنود أن يصل إلى السماء ويتعلق بها ثم نبعث بسهم ثان يلتصق بالأول ثم سهم ثالث فرابع وهكذا نقيم سلسلة أو سلماً من السهام يربط بين السماء والأرض وبذلك سيتمكن كل واحد من الصعود الى السماء والهبوط سيكون أسهل. واقتنع الجميع باقتراح الذئب الأمريكى وبالفعل أطلقت السهام للسماء الواحد بعد الآخر ليصبح هناك سلم من السهام وهنا أعلن الشامان الأعظم:

اعتباراً من اليوم للأسف سيصبح الموت بيننا.. أنتم أنفسكم قررتم ذلك والآن سأفتح باب الصخرة المقدسة لأسمح للموت بالمرور ومن يختارهم الموت سيصعدون سلم السهام الى السماء لفترة معينة بعدها يعودون لنا. وبدأ الموت عمله ومات كثيرون..

ولم يكتف الذئب الأمريكى المكير بذلك بل وضع خطة جديدة لتتساقط السهام وهكذا لم يعد بإمكان الموتى العودة بين الأحياء.

حكاية من الذى أتى بالشمس؟!!

لم تكن الشمس والقمر - فى قديم الزمان - يتألقان على الأرض وكانت ظلمة لاتدع أحداً يرى شيئاً عدا البومة التى تمكنت من تبديد الظلمة بعينيها اللتين تشبهان الفنار وفى الظلمة لم تكن الحيوانات قادرة على الصيد لتأكل، فقال الذئب الأمريكى الجائع: ما ينقصنا هو الضوء فأيده النسر مضيفاً قوله: لقد سمعت أنه فى الشرق البعيد يختبئ ضوءان كبيران الأول يسمونه الشمس والثانى يسمو نه القمر فهيا إلى الشرق ربما استطعنا اكتشاف الضوئين . وانطلق الذئب الأمريكى يقود النسر المحلق إلى حيث الشمس والقمر حتى وصلا الى كوة واسعة تلهو فيها مخلوقات غريبة تمرح وتقفز وترقص على أنغام أغنية شاذة وكانت وجوههم ملطخة بالألوان فى بشاعة إنهم أرواح شريرة ترقص حول صندوقين بداخلهما الشمس والقمر، وانتظر النسر إلى أن نامت الأرواح الشريرة منهكة من الرقص وعندما ارتفع شخيرهم الذى كان يهز الصخور المحيطة سارع النسر بالانقضاض على الصندوقين واختطفهما لأعلى بين مخالبه القوية بعدها أخذ الذئب الأمريكى الخبيث فى إقناع النسر ليسلمه الصندوقين وذلك ليشبع فضوله فى رؤية شكل الشمس والقمر داخل الصندوقين وبالفعل وبالرغم من توصية النسر للذئب بعدم فتح الصندوقين فإنه لإيقاف رغبته الملحة بفتح الصندوقين الواحد بعد الآخر فقفزت الشمس ومن بعدها القمر وطارا للسماء واتخذا مكانيهما وعاد النسر ليعنف الذئب الأمريكى:

«أترى نتيجة ما فعلت.. الآن بدلا من الضوء الأبدى ستحصل على الليل والنهار اللذين سيتعاقبان بلا نهاية. فى الحقيقة هناك أكثر من حكاية أوأسطورة أود أن أعرض لها بإيجاز شديد كأسطورة النار والطوفان وأكل السحاب وغيرها من الحكايات والأساطير غير أن الوقت أو الاتساع المتاح لا يسمحان بذلك؛ ولهذا أنصح المستمع أو القارئ إلى ضرورة العودة الى كتاب هبة الطوطم أساطير الهنود الحمر ليستمتع بحكايات الغليون الهندى .





المجذوب العاقل

ودراسات أخرى

عرض وتحليل: **محمد عبدالواحد محمد**

مازالت الذاكرة تحتفظ بصورة جدوال حي الحسين بسترته العسكرية التي تزينها أغطية زجاجات المياه الغازية وسيفه الخشبي وطربوشه المغربي ولحيته المخضبة بالحناء.

هذه الصورة ـ صورة المجذوب التي تمثل ظاهرة شعبية شاهدناها ومازلنا نشاهدها في أماكن مختلفة ـ كانت موضع دراسة قدمها لنا الأستاذ فاروق خورشيد في كتابه الجديد «المجذوب، العاقل المجنون، ودراسات أخرى». وهي دراسات تغوص في بحار الأدب الشعبي، وتطوف بنا في بطون الكتب والمراجع؛ لتقدم في نهاية الأمر مجموعة من الدر واللؤلؤ تتمثل في تلك الرؤى التي يقف المتلقي أمامها مبهور النفس. فإلى جانب شخصية المجذوب التي يرسم ملامحها وأبعادها من خلال كتاب «أخبار سيبويه المصري»، الذي صنفه أشهر مؤرخي مصر الحسن بن زولاق، نجد دراسة عن الأدب الشعبي ودوره السياسي، وكيف كانت السير توظف لخدمة الأهداف القومية، أو لتوطيد أركان حكم ملك، كما فعلت سيرة الظاهر بيبرس؛ حيث قدمت الملك الصالح أيوب في شخصية ملك مجذوب، يحيا حياة الزهاد الدراويش، ويتفوه بكلام غير مفهوم «لكنه يحمل دلالات الاعتراض على ماهو ظلم، وماهو مجاف للعدل والحقيقة التي يعرفها، لأنه وصل إلى عتبات الكشف ومعرفة الغيب الذي لايستطيع الإفصاح عنه، لأنه ممنوع من هذا. وهو أيضاً من الأولياء؛ حيث إنه يأتي من الخوارق ما لا يأتيه البشر العادي، ولعل من بينها الطرح الروحي، والمجلوبات التي كان يأتي بها من الهواء، وظهوره للناس في منامهم، يرشدهم ويتنبأ لهم بما سوف يقع لهم من أحداث.

ويمضي الأستاذ فاروق خورشيد بعد ذلك في الخط نفسه، حين يتحدث عن دور الأدب الشعبي في الحروب الصليبية؛ حيث أتاحت الأحداث الفرصة لخيال القصاص الشعبي أن يصور هذا الصراع القائم بين المسلمين وغيرهم، والذي كان في ظاهره صراعاً حربياً، وفي حقيقته صراعاً تجارياً، يمتد منذ انتشر الإسلام في «المناطق المتاخمة للجزيرة في عمق دولة الفرس، وأطراف دولة الروم»، بحيث أصبح العرب في مواجهة غيرهم من شعوب غير عربية، «وأصبح الإسلام في مواجهة المسيحية المتمثلة في الدولة البيزنطية، وفي مواجهة المجوسية المتمثلة في الدولة الفارسية». وهنا يشير الأستاذ فاروق خورشيد إلى أن هذه المواجهات لم تكن مفاجئة؛ إذ

حقل التاريخ العربى قبل الإسلام بمواجهات سابقة، كان مسرحها أرض الجزيرة أو التخوم الملاصقة لحدود الدولتين. ويظهر أثر ذلك فى سيرة عنترة، كما تحكى سيرة حمزة البهلوان الصراعات الدائرة بين دولة الفرس وبين قبائل الجزيرة العربية، «إلا أنها تحكى الكثير من أحداث الصراع بين العرب والروم فى عصر صدر الإسلام، والعصرين الأموى والعباسى». وينفى الأستاذ فاروق خورشيد أن يكون هذا الصراع صراعاً بين الإسلام والمسيحية، وإنما كان «معركة بين العرب والفرس، أو بين دين الجزيرة ودين المجوسية». ثم إن سيرة ذات الهمة بأجزائها السبعين تعد من أهم الأعمال التى صورت الصراع بين العرب والروم، حيث «تمتد أحداثها من عهد الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان، وحتى عصر الواثق بالله فى العصر العباسى الثانى»، ويعتبرها الأستاذ فاروق خورشيد امتداداً لسيرة عنترة التى «تتناول العصر الجاهلى فى الحقبة السابقة للإسلام مباشرة، وعلاقات العرب بالدولتين العظميين، فى عالم ذلك الوقت، الفرس والروم»، وتقف عند بداية الحروب الصليبية. ثم تأتى بعد ذلك سيرة الظاهر بيبرس لتكون امتداداً للسيرة السابقة؛ فهى تبدأ من عهد الخليفة المقتدر، وتستمر مع العصرين الأيوبى والمملوكى، «ثم تتم لها إضافات زائدة عن صلب السيرة تمد زمنها التاريخى إلى مابعد ذلك بكثير، ولكنها تركز تركيزاً كاملا على الحروب الصليبية وخاصة فى العصر الأيوبى». وهو يلاحظ أن ملامح البطولة فى هذه السير إنما ترتبط بالدرجة الأولى بالشجاعة الحربية والقوة العسكرية، مع وجود مساحة كبيرة للمهارة الذهنية وسعة الحيلة. أما فى سيرة الظاهر بيبرس فترجح كفة البطولة العقلية والقدرة على رسم الخطط واصطناع الحيلة، وهو يرى أن ذلك تطور طبيعى يساير تطور الشعب العربى نفسه، وتطور مفهوم البطولة.

والحقيقة أن هذا الجزء من الدراسة ثرى بالأفكار والآراء التى لايتسع المقام لعرضها، وهى أفكار وآراء جديرة بالدراسة والتأمل، لكن المنجم زاخر، والأستاذ فاروق خورشيد لايريد أن يكف عن تزويدنا بما فى هذا المنجم من درر؛ فها هو يستخرج لنا من السير الشعبية نماذج مختلفة للمرأة. لكنه قبل أن يعرض علينا هذه النماذج، يتناول دور المرأة فى الشعر العربى، ليوضح لنا أن هذا الدور كان دوراً عابراً، فلم يكن له عمق داخل العمل الشعرى نفسه، ولم يكن لملامحها فيه عمق كذلك. فقد كانت «مجرد مشجب يعلق عليه الشاعر عواطفه وانفعالاته»، وبذلك كان الشاعر «مشغولا بذاته أكثر مما هو مشغول بالمرأة»، وكان أن تراجعت «المرأة عن الصدارة لتحتل فى شعرنا القديم دوراً هامشياً وجانبياً محدوداً إلى حد كبير». لكن هذا «الموقف المجحف» ـ كما يسميه صاحب هذه الدراسة ـ قد عوضت عنه المرأة فى الحكايات الشعبية المتناقلة والمتوارثة وكتب الأخبار والحكايات التاريخية، فهو يرى أن المرأة قد وضعت هنا فى مكانها الصحيح، وبرز دورها الأساسى الذى أدته على مسرح الأحداث، وبانت وجوهها المتعددة: فهى ملكة، وهى زاهدة، وهى تاجرة، وهى شاعرة، وهى فارسة، وهى كاهنة. ثم هو يرى أن تقسيم مجتمع المرأة قسمين؛ يضم أحدهما المرأة الحرة ذات المكانة والحسب والنسب، ويضم الآخر المرأة العبدة أو المرأة الجارية. هذا التقسيم أتاح للمأثور الشعبى أن تتنوع فيه الحكايات، وتتشابك العلاقات، نتيجة للمشكلات الكثيرة التى نشأت عن هذا التقسيم. كما يرى أن حياة المرأة فى هذه الحكايات أكثر ثراء من حياتها فى الشعر العربى.

أما دورها فى السير الشعبية، على حد قوله، فقد بلغ مداه فى نماذج البطولة التى قدمتها هذه السير؛ فلدينا نموذج للمرأة الحبيبة المحبة وهى عبلة فى سيرة عنترة. ولدينا نموذج الأم المعوقة وهى زبيبة أم عنترة، التى كانت منذ البدء سبباً فى كل ما فى حياته من نواقص، وفى دونية موقفه بالنسبة إلى بقية أبناء قبيلته. ولدينا نموذج المرأة الأمازونية التى ظهرت فى كثير من السير الشعبية كشخصية «غمرة» الفارسة السودانية فى سيرة عنترة أيضاً. كما أن لدينا نموذجاً غريباً للأم القاتلة، وهى قمرية أم سيف بن ذى يزن، التى كانت تحاول الخلاص منه لوقوفه حائلا بينها وبين الاستمرار فى الملك الذى اغتصبته بقتل زوجها أبى ولدها.

وهكذا يمضى الأستاذ فاروق خورشيد ليقدم لنا نماذج أخرى كالمرأة الحكيمة، والأم البديلة، والمرأة الحامية، والمرأة المحتالة، والمرأة الكاملة. حتى إذا انتهى من ذلك عرج بنا على ذى القرنين والخضر؛ هاتين الشخصيتين اللتين نسجت حولهما الحكايات والقصص الأسطورية تروى أعمالا وأحداثاً غريبة، وتنسب إليهما الحكمة والنظرة الفلسفية.

من هو ذو القرنين ومن هو الخضر؟

تناول الأستاذ فاروق خورشيد هاتين الشخصيتين بالدراسة والتحليل مطوفاً بنا داخل بطون الكتب والمراجع، فيمر بالحيوان للجاحظ، وبالعرائس للثعالبى، وبالتيجان لوهب بن

مدبه، وكتاب البداية والنهاية لابن كثير، وبعدد من التفاسير والكتب المقدسة والأحاديث النبوية... عدد كبير من المراجع غاص فيها وبحث ونقب ورصد لتكون بين أيدينا هذه الدراسة الممتعة الشائقة.

نقد الكتاب

الكتاب بلا شك جهد كبير وعمل رائع، وجاء ليكون لبنة أخرى تنضم إلى لبنات الأستاذ فاروق خورشيد في عالم الأدب الشعبي، غير أن هناك بعض ملاحظات لابد من الإشارة إليها.

ففي حديثه عن شخصية المجذوب، في الفصل الأول من الجزء الأول، يقرر أن هناك شبهاً قريباً بين شخصية المجذوب شخصيتي كل من الزاهد والدرويش. فهي تأخذ من الزاهد تدينه وعزوفه عن الدنيا واكتفاؤه بالحد الأدنى من الطعام والملبس واحتياجات الحياة، كما تأخذ منه المعرفة بالدين والارتباط بعالم المثل، أو عالم المتصوفة. وهي تأخذ من الدرويش السياحة الدائمة في البلاد وبعض السمات كالعصا أو الألوان الخضراء، والسذاجة والتسليم، والرضا بالقليل، والتواكل، والإيمان المطلق بأنه على حق، وأنه يعرف طريقه إلى نعيم الآخرة. ثم هو يقرر بعد ذلك أن المجذوب قد يكون مزيجاً من الشخصيتين الأخريين، وقد ينحاز تماماً ليكون هو الزاهد، وقد ينحاز مرة أخرى ليكون الدرويش.

بهذا الوصف يعجز المرء عن التمييز بين المجذوب وبين الشخصيتين الأخريين، رغم أن الأستاذ فاروق خورشيد وضع للمجذوب سمة لاتتحقق لغيره، وهي الاعتراض والاحتجاج الدائم على الأوضاع السائدة، وعلى الظلم وعلى الساسة والحكام. والناس تخلط دائماً بين هذه الشخصيات الثلاث، فكل منها مجذوب في نظرهم، ثم هو عندهم شخص مصاب «بلطف»، لأنه يصرخ بكلمات لامعنى لها، كجنرال حي الحسين، ومجذوب باب اللوق الذي كان يصرخ (النار النار) في ركاب قطار حلوان. فهو شخص يتسم بشيء من الجنون، وإن كان جنوناً غير ضار. والأستاذ فاروق نفسه يقر باختلاط صور الشخصيات الثلاث اختلاطاً كبيراً، ليس في ذهن العامة فحسب، بل في صور الأدب وفي التجسيد الفني لها. أما تشبيه هذه الشخصيات: جنرال حي الحسين ومجذوب باب اللوق والإمبراطور وغيرهم بشخصية سيبويه المصري، ذلك المجذوب الذي قدمته لنا الدراسة من خلال كتاب الحسن بن زولاق مؤرخ مصر الإسلامية بعنوان «كتاب أخبار سيبويه المصري»، فهو تشبيه يتسم بالتعسف؛ فالصورة التي رسمها ابن زولاق لسيبويه صورة رجل عالم في كل فن من نحو وعلوم قرآنية وأحاديث وغير ذلك من معارف. لقد كان شخصية حملت ثقافة العصر الذي كان يعيش فيه. فأين هؤلاء المجاذيب الذين ذكرهم الأستاذ فاروق خورشيد من شخصية سيبويه هذا؟. ونحن على أية حال لانستطيع أن نصدر حكماً على تكوينها الثقافي مادمنا لم نخالطها مخالطة تامة، وليس تحت أيدينا مايشير إلى ماحملوه من ثقافة وعلم. ولكن إذا كان المراد هو أنهم يشتركون مع سيبويه في (الاختلاط) الذي نسب إليه، فهذا أمر آخر، وإن كان هناك شك في جنون سيبويه الذي وصفه بأنه كان صاحب مكانة رفيعة في حلقات الأدب العامة بالمساجد، والخاصة بقصور العظماء. فهذه المكانة الرفيعة تتناقض والجنون أو الاختلاط. وفي تصوري أن الرجل كان جريئاً في الحق، يتمتع بقدر كبير من الشجاعة في إبداء الرأي والجهر به، وهو المعتزلي الذي لايهاب إظهار هذا الاعتزال. ولأن هذه الجرأة كانت شيئاً غريباً في مجتمع سلطوي (٢٨٤ ـ ٣٥٨هـ)، فقد عده الناس مجنوناً يعاني الاختلاط، وانتهزها هو فرصة ليتستر وراء هذه الصفة التي رمي بها ليمضي في طريقه مجاهراً برأيه، لايخشى في الحق لومة لائم. ولعل مايؤيد هذا الاتجاه ماذكره الأستاذ فاروق خورشيد في صفحة (٣٤) إذ يقول «فقد كان الأمر بالنسبة له أمر رأي يرتئيه ويصدر عنه ويجهر به، ثم يحتمي بما عرف عنه من جنون من أي عقاب يصل إليه». ومن المحتمل أن مكانة الرجل الرفيعة في مجالس الأمراء والوزراء أوقعت ابن زولاق في حيرة من أمره، فراح يسميه العاقل المجنون، انطلاقاً من التسمية التي سماها من قبل علي بن محمد المدايني، وعبد الله بن محمد بن أبي الدنيا، والحسين بن دحيم لجماعة من الناس عاشوا بالعراق، وكتب هؤلاء عنهم وعن نوادرهم.

ثم إنني لست أرى في حادث سقوط سيبويه في البئر تأكيداً لاختلاطه وتثبيتاً له. فابن زولاق يروي أن سيبويه تركه أبواه وحده في الدار وخرجا لبعض شئونهما بعد أن أغلقا عليه الباب، لكنه يهيج فيرمي نفسه من الطابق إلى الطريق، فيسقط في بئر ماء للسقيا قبالة البيت. ويضبطه الماء فلا يصيبه كسر. ويستغل هذا الحادث ليعلن أنه كان من فعل قوة خارقة ـ لعله كان يهدف بذلك إلى تثبيت فكرة اختلاطه في الأذهان حماية له من بطش أولي الأمر. والأستاذ فاروق

خورشيد يرى فى الحادث ارتباطاً بمعنى التعميد، وأنه كان أشبه بعملية البعث بعد الموت أو إعادة الولادة التى توجد فى الأدب الشعبى عند الأبطال حين يكرسون للعمل البطولى، فيمرون بعملية الاختبار التى هى رمز فى طقوسها وأحداثها للموت الجسدى الفعلى، ورمز لإعادة الحياة والبعث من جديد. وهو بهذا يحول سيبويه إلى بطل أسطورى، أو بطل من أبطال السير الشعبية.

الملاحظة الثانية تتعلق بسيرة الظاهر بيبرس والتى صورت الصالح أيوب ملكاً مجذوباً زاهداً درويشاً فقيراً، يأتى ببعض الخوارق كالطرح الروحى والمجلوبات والتنبؤ، حيث حاول الأديب الشعبى ـ كما يقرر الأستاذ فاروق خورشيد ـ معالجة بعض القضايا التى تتعلق بالملك الصالح أيوب ومماليكه وزوجته شجرة الدر، كقضية عدم اعتراف الشعب بأصالة حكامه، وبعدم أحقيتهم فى الحكم، وظلمهم، وجهلهم بأمور دينهم ودنياهم معاً، وتعاليهم على الناس، وقيامهم بعمليات السلب والنهب وغير ذلك من مساوئ، وذلك بهدف تكتيل الشعب وراء هؤلاء الحكام لمواجهة الأخطار المحدقة، كالغزو الصليبى والتهديد التترى والحبشى.

والسيرة على هذه الصورة يتعذر قبولها بوصفها عملا نابعاً من فنان شعبى يهدف إلى رأب الصدع بين الشعب وحكامه من أجل مواجهة الأخطار المحدقة، إنما هى محاولة من السلطة لتسخير الفنان الشعبى فى تقديم عمل دعائى لتثبيت حكمها وتبرير تصرفاتها تحت دعاوى الأخطار المحدقة، والأعداء المتربصين (العدو الخارجى دائماً).

والسيرة على هذا النحو ـ رغم إشادة الأستاذ فاروق خورشيد بها، من حيث إنها عطاء فنى يمزج بين فن الترجمة وفن الرواية التاريخية، له أسلوبه الذاتى وطابعه الخاص وقواعده الفنية المتميزة ـ هذه السيرة يمكن عدها نوعاً من التزييف على الناس. والأستاذ فاروق نفسه يشير إلى هذا فى صفحة (٧٨) وإن لم يستخدم كلمة تزييف؛ فهو يرى أن شخصية الملك الصالح أيوب فى هذه السيرة كانت «من رسم سلطة ذكية، تسخر الفن فى خدمتها وخدمة أتباعها، وتحاول استعمال هذه الأداة الشعبية النافذة ـ أعنى السيرة الشعبية، أن تركب أعناق الجماهير، وأن تسيطر عليها لترضى وتسكت، وتنتظر ولاتثور».

ثم يمضى الأستاذ فاروق خورشيد قائلا «وقد يعنى هذا أن الوعى الشعبى فى هذا العصر كان فى أعلى قوته وتأثيره، وأن هذا الوعى كان يجرف أمامه كل الأكاذيب وكل التبريرات، وأنه كان مؤثراً بطريقة فعالة وواضحة فى وجود الحكام، وفى استمرار وجودهم على عرش الحكم.. وأن هذا الوعى اضطر الحكام إلى تسخير كل ما عندهم من قوة إعلامية وفنية كى (يركبوا الموجة)، ولكى يحكموا تأثيرهم على الناس لكى يفكروا بطريقتهم، ولكى يبرروا ظلمهم، ولكى يسيروا فى نهجهم من الاتكال وانتظار المجهول البعيد ـ المرجو».

والسؤال المطروح الان.. هل هذا عمل مفروض، أو أنه كان نابعاً من إحساس الفنان الشعبى بالأخطار المحدقة، فراح يجمع الناس وراء السلطة بالأكاذيب والتمويهات على أساس أن الغاية تبرر الوسيلة؟.

والملاحظة الثالثة تتعلق ببعض نماذج المرأة التى قدمتها لنا الدراسة من خلال السير الشعبية. لقد كان النموذج الرابع هو نموذج المرأة الأمازونية، وهو مصطلح ـ كما تقول الدراسة ـ ينطبق على جنس غريب من النساء تحدثت عنه الأساطير الإغريقية، يعشن فى مملكة فى آسيا الصغرى لايدخلها الرجال، وكن يحترفن الصيد والقتال، ويقطعن الثدى الأيمن منذ الصغر لسهولة حمل القوس واستخدامه. وهذه المصطلح ـ كما يذكر الأستاذ فاروق خورشيد ـ لم يستخدم إلا بعد عام ١٥٠٠، أى بعد استكشاف نهر الأمازون. كما أنه يذكر أن هذا النوع من النساء ظهر فى كثير من السير الشعبية، إن لم يكن فيها كلها، لكنه لم يذكر لنا كيف وصل هذا المصطلح إلى كاتب السيرة الشعبية، كيف عرفه حتى استغله فى عمله على هذه الصورة؟.

ونموذج ثان هو نموذج أم سيف بن ذى يزن القاتلة.. والصورة بلا شك بشعة؛ صورة إقدام الأم على محاولة اغتيال الابن أياً كان الدافع. والأستاذ فاروق يصف هذه الأم بأنها من أغرب الشخصيات النسائية التى وردت فى السير الشعبية العربية، كما يقرر أنها كانت فريدة بالنسبة إلى الأدب الشعبى العالمى كله. وهو يعلل لهذا بأن وحدات «العمل الشعبى غالباً ما تكشف عن رموز تعود بها إلى الأساطير الأولى التى حاول الانسان بها أن يعلل ويفسر الأشياء التى حيرته وأدهشته فى الكون من حوله». فهل معنى هذا أن صورة الأم هذه ليست إلا موروثاً ثقافياً انحدر من أعمق أعماق التاريخ الإنسانى؟. أم هل تأثر كاتب السيرة بصورة الإلهة كالى زوجة الإله شيفا فى الديانة الهندوكية؟.. فالصورة تبرز هذه الإلهة أما أو إلهة تلتهم أبناءها.. ولكن تمثالها يجمع بين نقيضين.. الحماية

والقتل ـ أو الأمومة والوحشية، أما صورة قمرية أم سيف فهي أم مدمرة على طول المدى.

وسواء أكان المؤثر هذا أم ذاك، فلنا أن نتساءل كيف وصل إلى كاتب هذه السيرة؟ ثم كيف جرؤ الفنان بعد ذلك على أن يقدم هذه الصورة الموحشة للأم، وهى صورة تصدم مشاعر المتلقى وتصيبه بالتقزز، ولو استبدلت امرأة الأب بالأم، لكان فى ذلك شىء من المصداقية.

وبعد.. فإن هذه الملاحظات التى سقتها لاتقلل من قيمة هذا الكتاب ولا من قيمة مابذل فيه من جهد وعناء، ولاما قدم فيه من آراء وأفكار تتسم بالعمق والنظرة الثاقبة. إنه عمل رائع بكل المقاييس. وهو عمل جليل، لأنه يمهد الطريق أمام الدارسين والباحثين فى مجال الأدب الشعبى ليدلوا بدلوهم ويكملوا المسيرة.





النّوبة

حكايات وذكريات

تأليف: محيى الدين شريف

عرض وتحليل: إبراهيم حلمى

عن جمعية المحافظ على التراث النوبى بعابدين صدر هذا الكتاب المهم، الذى يحمل إلينا من عبق الماضى فى الثلاثينات عند منطقة النوبة القديمة، التى اختفت الآن تحت مياه بحيرة ناصر بأسوان، وامتدادها الجنوبى. وتأتى هذه الذكريات فى مجموعها لا لتبكى على ماض تولى، وإنما لتذكر الأجيال الحالية والقادمة بمدى الأصالة فى عادات وتقاليد الإنسان النوبى على أرضه القديمة المصرية، من خلال عشر قصص أو عشر حكايات، أو عشر ذكريات يستحضرها من ذكرياته البعيدة الرسام، والناقد، ومؤلف الأغانى، والكاتب المسرحى والإذاعى «محيى الدين شريف» فى أسلوب قصصى شيق وجذاب.

الحكاية الأولى بعنوان «الحائط المائل»، وهى تحكى عن ذلك النوع من العناد الطفولى الذى يسيطر على البعض حينما لا تجاب له بعض المطالب، فالطفل الصغير يهدد أهله بالبقاء بين جدران «الحائط المائل» لكى ينهار فوق رأسه بعد أن رفض طلبه الذى لا يتعدى سوى أكل الحلاوة الطحينية، ووسط هذا التهديد والعناد يأتى الحل لهذه المشكلة بعناد الأهل للطفل، وعدم الانصياع لتهديده، وتركه داخل «الحائط المائل»، والذى انهار بعد أن فر منه الطفل المعاند بمجرد أن وجد نفسه وحيداً لهواجسه التى بدأت تنتابه من الداخل.

وتستوقفنى فى هذه الحكاية ثلاثة أشياء مهمة فى بنائها القصصى. أولها: المغزى والهدف الذى ترمى إليه، وهو عدم الانصياع لتهديدات الطفل حينما يطلب مطلباً صعب التحقيق وهو مغزى تربوى بلا شك يصعب على كثير من الآباء والأمهات، إلا إذا استطاعوا تحكيم العقل، والسيطرة على وتر عاطفى حساس كثيراً ما تلعب عليه فلذات الأكباد فى خبث الكبار..!

ثانيها: نفاذ «محيى الدين شريف» إلى مفتاح شخصية الإنسان النوبى فى هذه الحكاية، وهو مسألة «الأمانة» التى يتسم بها النوبيون بصفة عامة. يقول «محيى الدين الشريف» فى صفحة ٢٥ من الكتاب: «فى بداية نضوج البلح.. كان من عادة الصغار أن يناموا مبكرين على غير عادتهم فى أغلب أيام السنة.. فهم يتسابقون فى القيام مبكراً مع أول شعاعات

النهار.. ويسرعون إلى مكان النخيل لجمع ما تساقط من ثمر ناضج على الأرض.. نتيجة اهتزاز النخلات خلال الليل، بفعل الرياح.. والغلبة لمن يجمع أكثر منا نحن الأطفال.. نتفاخر بما جمعناه.. وأذكر أننا لم نكن لنمد يدنا للأخذ بلحة واحدة من سباط النخل.. ورغم أنه لا رقيب علينا.. فقد عرفنا من كبارنا أن من يفعل ذلك يكون سارقاً لغير حقه.. وذلك حرام .. فالله هو الرقيب.. ويعاقب من يفعل ذلك الذنب.. أما المتساقط على الأرض من البلح، فإنه مباح لنا التقاطه.. وبعضها نصيب الماعز والخراف وغيرها عندما ترعى خلال النهار بين النخيل.. وأذكر أنني التقطت مرة بلحة من نخلة صغيرة مدفونة سباطها في الرمل.. وفوجئت بأنها كانت لاتزال لصيقة بالسباطة الخاصة بتلك النخلة الدفينة.. فأسرعت إلى الأم «سبيلة» باكياً وقصصت لها ما حدث، وأن ذلك قد حدث بدون إرادتي.. ولكنني أخاف أن يعاقبني الله.. وأخذت الأم «سبيلة» تهدئ من روعي.. ولكنني لم أهدأ إلا بعد أن أكدوا لي أن الله سيسامحني مادام قد سامحني أصحاب النخلة.. وامتدحوا شجاعتي.. ولم أعد مرة أخرى لمثل ذلك الخطأ.. وكان الدرس.. الدرس الأول الذي هو أساس أمانة النوبي كما أعتقد».

ثالثها: موقف الأم النوبية حيال تكرار وحيدها المدلل، وعناده، وإصراره على تلبية مطالبه. كانت حينما يفيض بها الكيل تهدده «بأنها ستقص شعر رأسها، وذلك يجلب العار كاعتقاد أهل النوبة» ـ ص ٢٣ .

وهذا الموقف من الأم النوبية شبيه به أن تهدد الأم ابنها بأن تشق هدومها أو تلطم خدودها أو أي تهديد آخر يراجع الصغير نفسه أمامه.

أما الحكاية الثانية فقد سماها «محيي الدين شريف» باسم «اللعب والطفولة». وفي هذه الحكاية يذكر لنا مجموعة من اللعبات الشعبية عند أهل النوبة القديمة في أوائل الثلاثينات، مثل لعبة العجلة أو (الهنداكية) والتي تعتمد على القوة العضلية والمهارة في دفع طفل لخصم له بحيث يقفان أمام بعضهما، كل برجل واحدة يعرج عليها، ويتدافع.

كما أن هناك لعبة أخرى اسمها أرز الماء أو (اواك واكيه)، وهي تمارس في داخل النهر، حيث يقوم أحد الأطفال بالسباحة عارياً داخل الماء لمسافة يختارها هو.. بينما باقي الأطفال يقفون عند الشاطئ، ويصيح الطفل بأعلى صوته «الليلة الليلة» فيرد عليه أترابه من الأطفال قائلين «واكيه واكيه» كصوت أرز الماء، ثم يغطس الطفل تحت الماء عائداً إلى الأطفال سباحة، وعلى باقي الأطفال البحث عنه في الماء، قبل أن يصل إلى شاطئ النهر، فيفوز عليهم.

وعالم النهر عند الإنسان النوبي له سحره الخاص. هذا السحر يتدثر فيه الحب والخوف معاً في نسيج واحد، ولذلك يحب أطفال النوبة السباحة في النهر، على الرغم من تحذيرات الأهالي لهم، وتخويفهم إياهم من دوامات الرياح الترابية المسماة بالنوبية (جليب)، والتي تأتي زاحفة عادة من ناحية الجبل، عند مكان المقابر، إلى ناحية النهر. فكان الأهل يدخلون في روع الأطفال أن تلك الدوامات الترابية ما هي إلا الموتى أنفسهم يقصدون البحر للارتواء من مائه.

يقول المؤلف في ص ٣٥: «وكان علينا أن نحمي أنفسنا منهم.. من الموتى.. ولذلك كنا نقف في مكاننا عند رؤيتها نحمي عيوننا بأكف أيدينا.. ونردد كلمات منغمة حفظناها عن ظهر قلب.. تقول:

يادوامه.. يادوامه

من معك.. فليكن معك

ومن معنا.. فليكن معنا

مري مري بسلام

واكفينا شر الإيذاء

يادوامة.

وكان الأهالي يعرفون ولع الأطفال بالنهر، لذا كانوا يضعون على أرجلهم علامات معينة بالفحم، فإذا ما ضاعت تلك العلامات ينكشف أمر السباحة فيقع العقاب، والذي ذاقه المؤلف ذات مرة، فاستحق الحرمان من وجبة العشاء..!

الحكاية الثالثة باسم «حفنات التراب»، وهي عن حفنات تراب مقام الشيخ درويش، ذلك الولي الذي تتجمع عنده أهالي النوبة للتبرك به، والدعاء عنده بالأماني والمطالب كي تجاب..!!

وتراب هذا المقام عند أطفال القرية «يكفي لحراسة نخلة كاملة، ويمنع من يحاول سرقة ثمراتها منعاً كاملاً إذا ما علّق في جذع النخل».

وفي زيارة لهذا المقام المبارك يحكي لنا «محيي الدين شريف» عن ذكريات الطفولة. فطفل هذه الحكاية ـ ولعله هو

نفسه - لم يفز بهذه الحفنة المباركة من تراب الشيخ درويش، فهو لم يعرف سر مفعولها السحرى إلا بعد أن غادر المقام مع أمه. وأمام إصرار ذلك الطفل على حماية نخلتهم الوحيدة «بدرية» وكذلك خوفه من العودة بمفرده إلى الجبل لاستجلاب حفنات تراب الشيخ درويش، لم يكن أمامه سوى أن يأخذ حفنات من تراب أرضهم، ويضعها فى لفافة صغيرة، ويعلقها فى حرص على جذع النخلة «بدرية»، فليس هناك من سيعرف أن حفنات التراب هذه ليست من عند مقام الشيخ درويش.

وعلى الرغم من هذه النهاية الهزلية لهذه الحكاية إلا أنها تحمل فى طياتها نبض الإنسان البسيط فى النوبة، ومقدار تعلقه الشديد بمسألة القداسة عند الأولياء، ونظرته الشاملة لعالم الموتى.

خذ مثلاً فى هذه الحكاية زيارة نساء النوبة لقبور ذويهم. يقول «محيى الدين شريف» على لسان الأم «سبيلة»: وهى تحكى لابنها «فى الزيارة.. وضعنا الجريد الأخضر على القبر.. وبذرنا الحب فوقه وحوله.. وملأنا ذلك الوعاء الفخارى بالماء.. الوعاء الذى رأيته موضوعاً عند مكان رأس المرحوم، خلف الحجر الموضوع (شاهد). وانفرجت أسارير وجهى وأنا أضيف قائلا للأم: نعم يا أماه.. إننى أتذكر ذلك جيداً.. وأتذكر أن كل من حولنا كانوا يفعلون نفس الشىء بالنسبة لقبور الموتى.. حتى أن حباً كثيراً بعثر على الأرض.. كما رأيت الطيور وهى تتكاثر فوق المقابر.. وتلتقط الحب وتستقى من الماء عندما غادرنا المكان عائدين» - ص ٥٥.

أليست هذه العادة النوبية تذكرنا بما كان يفعله الأجداد فى مصر القديمة، حينما كانوا يتركون مع الميت الطعام والشراب والملابس والخدم؟!

وعند مقام الشيخ درويش نلمح العديد من مظاهر الاحتفال الفولكلورى لأهالى النوبة. فهم يذبحون الذبائح مع التودد بالنداءات للشيخ درويش، ولا تتوقف النساء بالثرثرة ذاكرات ومعددات لبركات الشيخ التى حلت على الناس. وعند المقام نلمح رجلا يقص شعر طفل جلس أمامه القرفصاء، إنه الحلاق الذى يحلق له خصلة شعر (كوكى) نذراً للشيخ درويش، على أن تعلق الخصلة بعد أن تحل بركة الشيخ، وينال أهله مرادهم طبعاً تغمر السعادة الجميع بمجرد انتهاء الحلاق من حلاقة رأس الطفل، ويقف الطفل وسطهم يتلقى التهانى...!!

وفى هذه الحكاية يذكر لنا بعضاً من عادات أهل النوبة الخاصة بالزواج. فالمرأة - كما يقول «محيى الدين شريف»: «لا تعلق على جبهتها ذلك المثلث المصنوع من الذهب (قصة الرحمن).. بما يدل على أنها أعزب.. وكانت صليحة إمام عرفتنى بأن التى تترك خصلة شعر (جصة) على جبهتها فذلك دليل على أنها فتاة فى سن الزواج.. مثلها.. والمتزوجة تحتفظ بالمثلث الذهبى (قصة الرحمن) على جبهتها.. أما الأعزب أو الأرمل.. فإنها تترك جبهتها عارية إلا من دبلة مستديرة من الذهب تعلق عليها (قصة الرحمن) إذا ما تزوجت» - ص ٦٠.

ومن مظاهر احتفالات أطفال النوبة تلك الصورة التى يرويها «محيى الدين شريف». فقد كان الأطفال يذهبون جموعاً بملابس الأعياد - وقت التبرك بمقام الشيخ درويش - إلى مغارة فى جبل سموها «مغارة لميلة»، حيث يتصايحون متقافزين يضربون بأرجلهم الصغيرة أرض المغارة الجوفاء فتحدث أصواتاً كأنها طبول حقيقية، ويغنون قائلين: لميله.. يالميله... ياراحة جميلة... يانغمة محبوبة... دعينا نسعد.. دعينا نرقص... يالميله.. يالميله... يالميله.

ولنلاحظ فى هذه الحكاية أن المكان يلعب دور البطولة، سواء كان هذا المكان مقام الشيخ، أو المغارة أو المقبرة أو التراب نفسه. فالمكان هنا ليس شيئاً ثانوياً كالديكور وإنما هو بطل يشارك بنصيب وافر ضمن مجموعة الأشخاص، إن لم يكن له الدور الأول فى الحكاية.

الحكاية الرابعة اسمها «تمر النخيل». وفى أول سطورها يلخِّص المؤلف أهمية قصوى للنخيل عند أهالى النوبة فى عبارة موجزة فيقول: «كانت ظلال النخيل هى الملاذ والخلاص من الحرارة الشديدة، والشمس الحارة لأهل القرية النوبية» - ص ٦٩.

وطبعاً ليست هذه هى الوظيفة الوحيدة للنخيل، وإنما ثماره هى الجانب المهم فى زراعته.

لذلك يبين لنا «محيى الدين شريف» فى هذه الحكاية ذلك الجانب المهم فى أسلوب مأساوى.

فالأم «سبيلة» مثلها مثل أهل القرية تجمع البلح، وتجففه، وتبيعه إلى أحد التجار الذى يفد فى كل موسم إلى القرية للشراء، ومعه مجموعة من الرجال الكيالين للبلح، وهم أناس محترفون لكيل البلح، يستجلبهم ذلك التاجر كل عام فى موسم محصول البلح خصيصاً لعملية الكيل.

وفى تعبير مرير ساخر يصف المؤلف عملية كيل البلح، فيقول: «كانوا يضربون كومة البلح ضرباً.. بالكيلة الخشبية المحزمة بالسياج المعدنى الصلب.. يضربونها باحتراف فتكيل أكمامهم الواسعة كمية من البلح لا تقل عن محتوى الكيلة ذاتها.. بينما يمد له الرجل الآخر فتحة الجوال ليصب فيها البلح ليحتوى الجوال ما يوازى كيلتان فى المرة الواحدة» ـ ص ٨٣.

وبعد هذا النهب وأكل مال النبى، فالإنسان النوبى لا يدخر جهداً فى الحفاظ على باقى محصوله، وإبقاء هذه البقايا سليمة لمن جاء له من الضيوف.. أقرباء أو غرباء. نلمح هذا من خلال السطور التى تقول: «كانت الأم سبيلة فى ذلك اليوم منهمكة فى صب كمية منتقاة من البلح فى الأزيار الفخارية (غوتى).. ورأيتها تخلطها بالرماد، والفحم المطحون فى عناية.. فإن ذلك يحمى التمر من التسوس والتلف مهما طال حفظه» ـ ص ٧٩.

وفى هذه الحكاية نجد النخيل قاسماً أعظم فى العديد من مواقفها، وفيها نجد لعبتين للصغار: الأولى اسمها لعبة شرائح الجريد (الثاب)، ويلعبها من هم فى سن الصبا والثانية اسمها ساقية الهواء (كران كيجى) ويلعبها من هم أصغر سناً.

وفى اللعبة الأولى يتم شطر الجريد إلى شرائح، ثم تقطيعها إلى قطع بطول ذراع اليد، واللعبة تلعب بست قطع منها، تضاهى (الزهر) فى لعبة (الطاولة) المعروفة.

أما لعبة ساقية الهواء فهى عبارة عنْ فرعين من شجر السنط، أحدهما يغرس فى الأرض والآخر يعلّق فوقه تماماً مثل البوصلة الجغرافية، ويتعلق بطرفيها طفلان يدوران بسرعة مع حفظ توازنهما. غير أن بطلنا الطفل يسقط وزميله من فوقها مع قوة الدوران، وتستقبله الأم سبيلة بالبكاء، وندب الحظ فى إنجابه، ومع تجمع الجيران على صوتها يتولى كبار السن أمر علاجه.

يهمنا هنا إبراز كيف كان يقوم كبار السن بمسألة العلاج هذه.

يقول المؤلف: «ولا أنسى تلك الساعات الطوال التى مرت بطيئة ومؤلمة، وأنا أقف بطولى مدفوناً فى حفرة كبيرة حفروها.. وأوقفونى بداخلها.. وصبوا الرمل الناعم من حولى تاركين رأسى وعنقى فقط دون ردم.. وأذكر أنهم أوقدوا النار حول الحفرة بهدف نشر الدفء أكثر وأكثر حول جسدى المدفون.. وتصبب العرق غزيراً.. كنت أراه يتسرب من مسام الرمل المحيط بى على سطح الرمل.... وتشمرت سيدة مسنة تنسج كمية من خوص شجر (الدوم) فى دراية، حول ساقى الملتوية.. على هيئة (جبيرة).. ثم نثروا كمية من شعر الماعز على ظهرى بعد أن دهنوه ببياض البيض.. فتماسك.. وصلب.. وكأنه (جبيرة) من مادة الجبس الطبية.... وبعد أقل من أسبوع واحد كنت قد شفيت تماماً وأشارك فى كل اللعبات، حتى لعبة ساقية الهواء بشكل عادى» ـ ص ٧٣.

طبعاً يستوقفنا هنا هذا الأسلوب فى العلاج.. إنه بلا أشعة ولا جبس. فقط استخدام جيد للمتاح من البيئة، ثم يكون الشفاء العاجل..!

الحكاية الخامسة تحمت اسم «مواكب الحلب»، وهم بالطبع ذلك النوع من الغجر الذين يقومون بإحياء الليالى فى القرى والنجوع، ويلتف حولهم الجميع من طلاب السمر فى انشراح وابتهاج، خلال موسم محصول البلح فى بلاد النوبة، وغيرها. ويتقدم موكب الحلب «المعلم بحراوى» على حصانه الذى يقوم بترقيصه مع نغمات المزمار والطبل، فيلعب حلم امتطاء الحصان بعقول أطفال القرية، وكأنهم وقعوا جميعاً تحت تأثيرمخدر مبهم أو سحر غير مرئى.

أجمل ما فى هذه الحكاية الوصف الدقيق لمواكب الحلب. يقول المؤلف عنهم فى ص ٩٩: «مجموعة رجال من حاملى الطبول، والمزامير، ومجموعة تحمل أعلاماً ملونة، وأخرى بيضاء منقوش عليها كلمات لخطوط متعرجة يضعونها على أكتافهم، أو يلوحون بها.. نقر رتيب على الطبول المحمولة.. وأخرى ضربات متقطعة.. بينهم منشد يردد كلمات منغومة، ولكنها غير مفهومة.. الكل يتمايل بالرقص، أو يدور هائجاً حول نفسه مع النغم كأنه مأخوذ بها.. والمعلم بحراوى على صهوة الجواد الوحيد فى الموكب.. السرج واللجام وكل شىء على الحصان مزركش وذات ألوان متباينة.. حتى المعلم بحراوى له شكل وهيبة خاصة».

ويلفت المؤلف أنظارنا إلى نبض احتفال الحلب مع أهالى النوبة. فكلما تسابق الأهالى فى منحهم حفنات التمر كلما زادت حرارة الغناء والرقص، وكأنما التمر هو الوقود فى معركة.

ويغادر النجع مواكب هؤلاء الحلب، ويأتى غيرهم، حامل وعاء البخور الذى يكثر من الدعوات وكلمات الشحاذة عند كل

باب دار، ويليه صائد الأفاعي ومستأنسها والذي يحمل بعضاً منها في وعاء مستدير من الخوص (كبودة)، ولا يغادر الباب إلا إذا أخذ نصيبه من التمر، ثم عازف الرباب، وكلهم مقدمات لمواكب أخرى من الحلب الذين ينتظرهم أهل القرية، رجالها ونساؤها وأطفالها في شوق..!.

الحكاية السادسة باسم «الدعوة المفتوحة». والمقصود بالدعوة المفتوحة هنا طريقة دعوة مجموعة الأهل من النجع لحضور حفل عرس أو مناسبة سعيدة. كيف يتم ذلك؟ عن طريق «منادية الأفراح» تلك العجوز المسنة التي تطوف هنا وهناك وخلفها مجموعة من الأطفال يدقون على قطع من الصفيح، وصغار الدفوف الخاصة بالأطفال، وتطلق الزغاريد بعد أن تصيح بأعلى صوتها معلنة أن هناك مناسبة سعيدة أو فرحاً. ويعتبر أهل القرية أنفسهم مدعوين للمشاركة، سواء من رأى منهم الموكب أو من لم ير، وإلا نال من يتخلف الملام..!

يصف المؤلف اليوم الذي يسبق يوم الفرح بأسبوع أو أكثر بأنه يكون فيه الجميع كخلية نحل، فالشباب يجلب قطع الخشب ويجهزها لوقود الطهي، في حين يتسلق البعض حوائط داري العريس والعروس لإصلاح سقوفها الجريدية، ويشاركون البنات والسيدات في ترميم الحوائط وزخرفتها بالرسوم، فضلاً عن تجهيز السيدات المسنات لكميات وفيرة من القشار.

مراحل تجهيز الفرح النوبي ممتعة للغاية، لذا لن نذكرها في هذا العرض حتى لا نقطع عليك لذة المتابعة في الكتاب.. إذا أردت أن تعود إليه.. سيمتعك حقاً ليلة الحنة وزفة البحر واحتفال تكريم العلم للعريس الذي يكون قد نال قسطاً من العلم أو حفظ القرآن من النوبيين.

الحكاية السابعة باسم «الليالي الملاح»، وأول هذه الليالي أن يقضي العريس أسبوعاً كاملاً في المكان الذي أعدوه له هو وعروسه كالعادة في دار العروس، وقبيل غروب شمس كل يوم يقوم العروسان بزيارة للنيل، والاغتسال من مائه، وعند عودتهما إلى الدار يخطو العروسان فوق نار متأججة سبع مرات، قبل دخول باب الدار، مما يمنع عنهما عيون الحسود كمعتقدات أهل النوبة.

ويوم السبوع يغادر فيه العروسان دار العروس إلى دارهما كزوج وزوجة، ويسير كل منهما في موكب صغير معظمه من الفتيات وسيدات الأسر والجيران، حاملات معهن ما تجمع من هدايا للعروسين خلال أيام الأسبوع، وعند دارهما يدخلان بالترحاب والزغاريد بعد أن تقدم لهما كمية من اللبن المحلى بالسكر تفاؤلاً بالأسرة الجديدة.

ويوم عودة العريس بعروسه زوجة إلى داره يسمونه أهل النوبة يوم الزيارة (نالتي)، وفيه يبقى المرافقون لهما لقضاء اليوم معهما، حيث تنحر لهم الذبيحة، وتقدم لهم أكواب الشربات والقشار والبلح.

ومن خلال ما يحكي «محيي الدين شريف» تستوقفنا طريقة هدم جدار الصمت الذي يحيط بالعروس يوم الدخلة، فالعريس الخائب هو الذي يستنطق عروسه الصامتة من الخجل بخاتم من الذهب، أما الشاطر فهو الذي يستنطقها بخاتم من نحاس..!

طبعاً مفخرة للعريس النوبي أن يعلن أنه استنطق عروسه بإشارة من إصبعه، دون أن يتكلف ذلك مليماً واحداً..!

وهذه المفاخر تحكي للأهل والأصدقاء في يوم الزيارة (نالتي)، ثم بعد تناولهم وجبة الغداء يخرج العريس متبوعاً بمجموعة مختارة من المرافقين، حيث يمر على سبعة بيوت حددوها له، ويقف عند أبوابها، بينما يهللون بالغناء والتهاني، فتخرج سيدة الدار مرحبة، وترش حبات السكر أوالحبوب وهي تردد الدعوات الصالحة للعريس، وتقدم له هدية، قد تكون أطباقاً خوصية، أو (أبراش) مزركشة، أوطقم شاي، ثم يعود الموكب الذي كانوا يطلقون عليه (موكب الشحاذة) لدار العريس محملا بالهدايا، وتنتهي بذلك آخر طقوس الزواج النوبي.

الحكاية الثامنة باسم «بلاتار... ومياسة». وهذا الاسم عبارة عن اسم رجل لقبوه باسم «بلاتار» أي بدون ثأر كناية عن مدى حبه للناس، واسم سيدة هي «عائشة مياسة» والاثنان لهما مكانتهما في داخل القرية النوبية.

يحكي «محيي الدين شريف» أولاً عن عائشة مياسة، تلك السيدة الطاعنة في السن، والتي تحترف مهناً عديدة كالماشطة والداية، وتطبيب الناس والأطفال بالتشريط وعلاج الماشية بأعشاب الحلف بر والكمون والدمسيسة، وسائر الوصفات البدائية والتي تأتي بنتيجة ناجحة.

أما بلاتار فهو نجار سواقي، أغرب ما في حياته أنه تزوج للمرة الثانية من نجع آخر قبل أن يدفن زوجته الأولى المتوفاة. ووضع بذلك الزوجة الجديدة أمام الأمر الواقع دون أن تعلم

بزواجه السابق، ووسط دهشتها قال لها: «نحن الآن أمام الأمر الواقع.. فأنت زوجتى وعندى حالة وفاة.. ومهمتك تقبل عزاء السيدات فى بيتنا..!!».

الحكاية التاسعة باسم «دفء الشتاء». فليالى السمر فى النوبة تبدد تلك البرودة الموحشة التى تلف أجساد الصغار والكبار.

والسامر فى النوبة يتجمع فيه الأهل والجيران عند مدفأة (دوراه) على أكواب من الحلبة تدور بينهم. هناك يمارس الأطفال لعبة الشعلة المشتعلة (إيغ تيلية)، وهى عبارة عن قشة مشتعلة يتبادلها الصغار من يد ليد، فإذا ما انطفأت القشة عند أحد الأطفال، كان عليه أن يذكر بالاسم من يحب أن يتزوج، ويأتى الاختيار غالباً ما ينم عن السذاجة، حيث طلب الزواج من زوجة متزوجة أو أخرى مسنة. وفى السامر هذا غالباً ما تحكى فيه الحكايات الخرافية، والتى تنتهى بكلمات كأنها تراتيم أو تعاويذ سحرية، هذا فضلاً عن تلك الألغاز التى يسهل حلها أحياناً، ويصعب ويستغلق على الجميع الحل إلا راويها..!

الحكاية العاشرة والأخيرة باسم «الانتماء». وهنا يؤكد الأستاذ «محيى الدين شريف» على أهمية الانتماء لأرضهم فى النوبة، فالحكايات الشعبية هناك يزرعون فيها بذور الانتماء كذلك الديك الذى يبيض بيضة واحدة فى العام، ليؤكد ويتأكد من كونه ينتمى إلى فصيلة (ذوات الريش)..!!

وكذلك للأغنية فى النوبة دور كبير فى ترسيخ قيمة الانتماء، فضلاً عن التقاليد المتوارثة فى النوبة التى تحث على ذلك، من هذه التقاليد ما يقوم به المسافر قبل أن يغادر قريته، فعليه عندئذ أن يخطو سبع خطوات خارجاً من باب داره أولاً، ويأخذ أهله حفنات من التراب من سبعة أماكن داستها أقدامه، وينثرون هذا التراب داخل الدار، حتى تظل رائحة المسافر داخل داره مهما طالت غيبته.

فى نهاية المطاف، كتاب «النوبة.. حكايات وذكريات» عمل جيد جداً، وممتع جداً، وعلى الرغم من أن عدد صفحاته مائة وخمسون صفحة، إلا أننى أراهن أنك لن تقرأه من صفحته الأولى إلا وقد أتيت على صفحته الأخيرة، دونما الإحساس بملل، وذلك لجودة مادته التى صاغها ابن من أبناء النوبة القديمة حن فى لحظة لحكاياته وذكرياته التى لم تمح من ذاكرته حتى الآن..!

إن هذه المجموعة من الحكايات والذكريات هى بلا شك امتداد لنهر القصة المتدفق القادم من نجوع النوبة من الجنوب.

هذا النهر الذى حمل «شمندورة» محمد خليل قاسم ذات يوم، وجعلها علامة بارزة فى تاريخ القصة المصرية، بما لها من سمات أصيلة عبّرت عن روح وطموحات الإنسان النوبى المصرى.

وهو أيضاً النهر ذاته الذى حمل على صفحته «راضية» و«الخرافة والأسطورة» لابراهيم شعراوى، و«سلمى الأسوانية» و«هبت العاصفة» لعبد الوهاب الأسوانى، و «حكايات من النوبة» لجمال محمد أحمد، وغيرهم كثيرين كثيرين من أبناء الجنوب الذين يثرون وجداننا بقصصهم وإبداعاتهم، وإبداعات بيئاتهم المحافظة على عاداتهم وتقاليدهم الكريمة الأصيلة.

إن من يطالع مجموعة قصص «النوبة حكايات وذكريات» لا يطالع فيها الغرابة، فكثير من الأشياء حولنا مازلنا نجهلها، وإنما يجد نفسه ـ هذا المطالع لها ـ فى داخلها، أحد أفرادها، جزءاً منها، حتى فى «شقاوة الطفولة» بكل ملامح الصدق الفنى فيها، بشخصياتها النابضة بالحياة، بسطوة المكان وسيطرة عناصر الطبيعة على خلجات الإنسان وأدق مشاعره. فما أجمل أن نَحِنَّ إلى نهر ذكرياتنا..

وما أجمل أن يكون هذا النهر نبض فى العروق لا ولم يجف..!

فهرس موضوعات مجلة الفنون الشعبية
من العدد (١) إلى العدد (٤٥)
"كشاف الأماكن"

مصطفى شعبان جاد

(١) محافظات ومراكز وقرى جمهورية مصر العربية

الإسكندرية .

- التيمة الشعبية فى بينالى الأسكندرية/ د. إسماعيل طه نجم

ع٢٢ - ٨٨ - ص٨٣:٨٧ (تشكيل).

أسوان

ملحمة أسوان/ المحرر

ع٣ - ٦٥ - ص ٤٢: ٥٦ (سير)

- دراسات أكاديمية فى الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١/ مصطفى شعبان جاد.

ع٣٥، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٢٨: ١٣٧ (رقص، عرض).

أسوان - إدفو

- ميلاد البطل فى السيرة الشعبية/ د. أحمد شمس الدين الحجاجى.

ع٣٢، ٣٣ - ٩١ - ص٣٧: ٥٦ (سير).

- النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية/ د. أحمد شمس الدين الحجاجى.

ع٣٧ - ٩٢ - ص١٩: ٣٧ (سير).

- الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى/ د.أحمد شمس الدين الحجاجى.

ع٣٧ - ٩٢ - ص١٩: ٣٧ (سير).

أسوان - كوم امبو

- اسطوانات للموسيقى والأغانى الشعبية المصرية/إميل عازر

ع٦ - ٦٨ - ص١٠٥: ١١٢ (موسيقى،عرض).

الأقصر

- اسطوانات للموسيقى والأغانى الشعبية المصرية/ إميل عازر

ع٧ - ٦٨ - ص١١٥: ١١٨ (موسيقى).

- من مرويات الهلالية: مواليد أبى زيد الهلالى سلامة/ د.أحمد شمس الدين الحجاجى.

ع٢٩ - ٨٩ - ص٣٣: ٦٤.

- الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى/ د.أحمد شمس الدين الحجاجى.

ع٣٠، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص٧٦ : ٨٩ (سير).

ـ ميلاد البطل فى السيرة الشعبية العربية/ د. أحمد شمس الدين الحجاجى.

ع٣٢، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص٣٧ : ٥٦ (سير).

ـ النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية المصرية/ د. أحمد شمس الدين الحجاجى.

ع٣٧ ـ ٩٢ ـ ص١٩ : ٣٧ (سير).

ـ من فنون الغناء الشعبى المصرى: ١ ـ أغانى ومواويل/ صفوت كمال.

ع٤٠، ٤١ ـ ٩٣ ـ ص١٠ : ٤١ (غن، شعر).

الأقصر ـ الحمام

ـ رقصة الكف/ محمد عبد المنعم الشافعى.

ع٣ ـ ٦٥ ـ ص٩٧ : ١٠٠ (رقص).

البحيرة

ـ ملاحظات حول بعض الظواهر الفولكلورية بمحافظة البحيرة/ عبدالحميد حواس، د. صابر العادلى.

ع١٢ ـ ٧٠ ـ ص٦٢ : ٨٥ (فو).

البحيرة ـ رشيد

ـ مجتمع رشيد: دراسة أنثروبولوجية/ د. فوزى رضوان العربى.

ع٢٧، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص٦٥ : ٦٩ (فو).

ـ دراسات أكاديمية فى الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١/ مصطفى شعبان جاد.

ع٣٥، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص١٢٨ : ١٣٧ (عاد، عرض).

بورسعيد

ـ ملحمة بورسعيد/ د. عبدالحميد يونس.

ع١ـ٦٥ـ ص ٤٦ :٥٥ (سير).

ـ المسحراتى: دراسة ميدانية.

ع ٣٥، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ٤٣ :٥٧ (عاد).

ـ المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية: فنون السمسمية/ نشأت حنا.

ع ٣٥، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص١٢٢ : ١٢٧ (موسيقى، عرض).

الجيزة

ـ فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية/ انتصار عبد الفتاح.

ع ٢٧، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٥٨ : ٦٤ (دراما).

الجيزة ـ أم المصريين

ـ حكاية بنت الصياد/ جمع وتدوين وتعليق محمد هلال.

ع٢٠ ـ ٨٧ ـ ص٤٥ :٦٥ (حكاية).

الجيزة ـ الحرانية

ـ زهرات الحرانية فى متحف اللوفر/ عبد السلام الشريف.

ع ٢ ـ ٦٥ ـ ص ٨٩ : ٩٥ (تشكيل).

الجيزة ـ العياط

ـ الحكايات الشعبية: دراسة ميدانية فى مركز العياط/ قطب عبد العزيز.

ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ١٢٤ : ١٢٨ (حكاية، عرض).

الجيزة ـ كرداسة

ـ باقات عيد أحد السعف/ د. عثمان خيرت.

ع ١٤ ـ ٧٠ ـ ص ٢٢ : ٣٠ (تشكيل).

الدلتا ـ عام (انظر أيضاً: محافظات الدلتا فى ترتيبها الهجائى)

ـ فن الأداء الشعبى/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٠، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٢٤ : ١٢٥ (دراما، عرض).

ـ دراسات أكاديمية فى الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٥، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٢٨ : ١٣٧ (موسيقى ـ غن، عرض).

الساحل الشمالى الغربى (انظر أيضاً: الإسكندرية ـ مطروح)

ـ الساحل الشمالى الغربى وتراثه الشعبى/ د. عثمان خيرت.

ع ١٢ ـ ٧٠ ـ ص ١٤ :٢٣ (تشكيل).

ـ البيت العربى: دراسة لنمط المساكن عند البدو الرحل فى الساحل الشمالى الغربى لمصر/ وداد حامد.

ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ ص ٩٤ : ١٠٣ (تشكيل).

سوهاج

- المقاطع المنغمة فى الحكاية الشعبية المصرية/ عدلى إبراهيم.

ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٦٦: ٧٥ (حكاية).

- أولاد جاد المولى/ جمع وتدوين عبد العزيز رفعت.

ع ٤٠، ٤١ ـ ٩٣ ـ ص ١٠٣: ١١٦ (حكى، شعر).

سوهاج ـ إخميم

- الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى/ د. أحمد شمس الدين الحجاجى.

ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ ص ١٩: ٣٧ (سير).

سوهاج ـ نجع هلال

- ليالى الصعيد الملاح/ توفيق حنا ص ٢٤: ٣٥ (غن)

السويس

- قصة سيدى الغريب: إضاءة على جوانب النص/ عبد العزيز رفعت.

ع ٢١ ـ ٨٧ ـ ص ٦٨: ٧٧ (حكاية).

سيناء

- سيناء: الأرض والناس/ د. محمد صبحى عبد الحكيم.

ع ٥ ـ ٦٨ ـ ص ٦٢: ٦٩ (فو).

- سيناء: تاريخها وآثارها/ د. أحمد فخرى.

ع ٥ ـ ٦٨ ـ ص ٧٠: ٧٧ (تشكيل).

- الزى والزينة فى سيناء/ د. عثمان خيرت.

ع ٥ ـ ٦٨ ـ ص ٧٨: ٨٥ (تشكيل)

- سيناء: عاداتها وتقاليدها/ محمد طلبة رزق.

ع ٥ ـ ٦٨ ـ ص ٨٦: ٩٥ (عاد).

- الفنون الشعبية فى سيناء/ تحسين عبد الحى.

ع ١٧ ـ ٧١ ـ ص ٩٦: ٩٨ (فو).

- مؤتمر ثقافة وفنون البوادى المصرية بالعريش/ محمد هلال.

ع ١٨ ـ ٨٧ ـ ص ١٢٤: ١٢٩ (فو، عرض).

- الفنون الشعبية فى جنوب سيناء/ صفوت كمال.

ع ٢٤ ـ ٨٨ ـ ص ١٢٥: ١٢٧ (فو).

- المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية بالعريش/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٤٤ ـ ٩٤ ـ ص ١٢١: ١٣٣ (موسيقى، عرض).

- وحدة المثلث فى الحياة اليومية السيناوية/ سوسن الجنايني.

ع ٤٤ ـ ٩٤ ـ ص ٦٩: ٨٠ (تشكيل).

سيوة

- سيوة: الأرض والناس/ د. صبحى عبد الحكيم.

ع ٢ ـ ٦٥ ـ ص ١٠٢: ١٠٦ (عقد ـ فو).

- سيوة التاريخ والآثار/ د. أحمد فخرى.

ع ٢ ـ ٦٥ ـ ص ١٠٧: ١١٥ (تشكيل).

- أغانى سيوة/ سمير نجيب.

ع ٢ ـ ٦٥ ـ ص ١١٦: ١٢٧ (عاد، غن، رقص، موسيقى).

- الزى والزينة فى سيوة / عثمان خيرت.

ع ٢ ـ ٦٥ ـ ص ١٢٨: ١٣٢ (تشكيل).

- معرض الأعمال الفنية الخاصة بواحة سيوة/ محمد هلال.

ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ١٣٠: ١٣٣ (فو).

- أفراح سيوة/ سوسن عامر.

ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ١٢٥: ١٢٨ (تشكيل ـ عاد).

سيوة ـ قارة أم الصغير

- قارة أم الصغير/ جودت عبد الحميد يوسف.

ع ١٣ ـ ٧٠ ـ ص ١١١: ١١٤ (فو).

- الحسد والرقية فى المعتقد الشعبى/ محمد عبد السلام إبراهيم.

ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ١٠٢: ١٠٩ (عقد).

- فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية/ انتصار عبد الفتاح.

ع ٢٧، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٥٨: ٦٤ (دراما).

- دراسات أكاديمية فى الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٥، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٢٨: ١٣٧ (رقص، عرض).

الشرقية - القرين

- الحماه فى الأدب الشعبى/ د. محمد عبد السلام إبراهيم.

ع٤٤ - ٩٤ - ص١١٣: ١٢٠ (عاد - غن).

الصحراء الشرقية - البشارية

- سكان الصحراء: البشارية / نادية بدوى.

ع ٣٠، ٣١ - ٩٠ - ص ٩٠: ١٠١ (فو).

الصعيد - عام (انظر أيضاً محافظات الصعيد فى ترتيبها الهجائى)

- خمسة أيام بين الآثار الشعبية فى الصعيد/ محمود السطوحى عباس.

ع ٧ - ٦٨ - ص ٨٥: ٩٢ (تشكيل).

- حنون الحجاج.

ع ٨ - ٦٩ - ص ٨٦: ٨٨ (غن).

- عادات دورة الحياة عند بلاكمان فى كتاب «فلاحو الصعيد» / د. علياء شكرى.

ع ١٩ - ٨٧ - ص ٢٨: ٣٧ (عاد).

- العمارة الشعبية فى أعالى الصعيد/ محمد هلال.

ع٢١ - ٨٧ - ص ١٠٩: ١١١ (تشكيل، عرض).

- الأغنية الشعبية: قراءة فى أشكال الدلالة/ د. وليد منير.

ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٧٦: ٨٢ (غن).

الغربية

- فن الأداء الشعبى/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٠، ٣١ - ٩٠ - ص ١٢٤: ١٢٥ (دراما، عرض).

الغربية - بشبيش

- أول زفاف عالمى فى أحضان الريف المصرى / إبراهيم حلمى.

ع ٢٤ - ٨٨ - ص ١٣١: ١٣٢ (عاد).

الغربية - كفر الزيات

- قصة سيدى الغريب: إضاءة على جوانب النص/ عبد العزيز رفعت.

ع ٢١ - ٨٧ - ص ٦٨: ٧٧ (حكاية).

الفيوم

- المأثورات الشعبية الأدبية: دراسة ميدانية فى إقليم الفيوم/ تحسين عبد الحى.

ع ١٠ - ٦٩ - ص ٩٤: ٩٧ (فو، عرض).

- الفيوم: الأرض والناس/ د. أحمد على اسماعيل.

ع ١٦ - ٧١ - ص ٢٦: ٣١ (فو).

- المأثورات الشعبية فى الفيوم/ د. أحمد مرسى.

ع ١٦ - ٧١ - ص ٣٢: ٤٤ (فو).

- ألعاب الأطفال بين الاستيراد والاستلهام/ وداد حامد.

ع ١٨ - ٨٧ - ص ١١٥: ١٢٣ (تشكيل).

القاهرة

- المتحف الإثنوجرافى للجمعية الجغرافية المصرية/ عثمان خيرت.

ع ٨ - ٦٩ - ص ٦٦: ٧٨ (تشكيل).

- القاهرة فى الأغنية الشعبية/ د. أحمد مرسى.

ع ٩ - ٦٩ - ص ١٨: ٢٣ (غن).

- لمحات فى حياة القاهرة الشعبية بين المقريزى وإدوارد لين/ فوزى العنتيل.

ع ٩ - ٦٩ - ص ٢٤: ٣٢ (فو).

- العادات والتقاليد فى القاهرة كما يراها الدكتور أحمد أمين وبعض المعاصرين / أحمد آدم.

ع ٩ - ٦٩ - ص ٣٣: ٤٠ (عاد، عقد).

- الخلفية الاجتماعية للأعياد القاهرية/ جمال بدران.

ع ٩ - ٦٩ - ص ٤١: ٥٩ (عاد).

- ألفية القاهرة / تحسين عبد الحى.

ع ٩ - ٦٩ - ص ٩٢ : ٩٧ (تشكيل، عرض).

- القاهرة فى ألف عام: الفنون الشعبية القاهرية عبر التاريخ/ عبد الفتاح الديدى.

ع ٩ - ٦٩ - ص ١٠٠: ١٠٣ (تشكيل).

- قصة حسن البصرى بين التراث الشفاهى والمدون / عدلى إبراهيم.

ع ١٣ - ٧٠ - ص ٥٨: ٦٣ (حكاية).

قنا ـ دشنا

ـ من فن الموال/ عبد العزيز رفعت.

ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ٤٨: ٤٩ (شعر).

كفر الشيخ

ـ فن الأداء الشعبى/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٠، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٢٤: ١٢٥ (دراما، عرض).

كفر الشيخ ـ بلطيم

ـ قصة سيدى الغريب: إضاءة على جوانب النص/ عبد العزيز رفعت.

ع٢١ ـ ٨٧ ـ ص٦٨: ٧٧ (حكاية).

مصر الفرعونية

ـ أوجه التقارب بين الفنون الشعبية الإفريقية/ سعد الخادم.

ع ٣ ـ ٦٥ ـ ص ٥٧: ٦٧ (تشكيل).

ـ الموسيقى الشعبية فى النوبة وصلتها بالموسيقى المصرية القديمة/ د. محمود الحفنى.

ع ١٣ ـ ٧٠ ـ ص ٩: ١٣ (موسيقى).

ـ قلائد الفل والياسمين/ د. عثمان خيرت.

ع ١٥ ـ ٧٠ ـ ص ٨: ١٥ (تشكيل ـ عاد).

ـ الفنون الشعبية عند قدماء المصريين/ وليم نظير.

ع ١٦ ـ ٧١ ـ ص ٥٩: ٦٧ (فن).

ـ ملامح بعض مصاغنا الشعبى خلال العصور/ على زين العابدين.

ع ١٧ ـ ٧١ ـ ص ٤٢: ٥٧ (تشكيل).

ـ الحكاية الشعبية فى الأدب القديم/ أحمد آدم.

ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ٩٤: ١٠٢ (حكاية).

ـ أمثال شعبية من مصر القديمة/ باتيسكومب جن.

ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ٥٧: ٦٢ (مثل).

ـ حكاية الفرعون الساحر/ أحمد صليحة.

ع ٢٥ ـ ٨٨ ـ ص ٦٩: ٧٧ (حكاية)..

ـ لعب الأطفال الفخارية والخزفية وانعكاساتها على فنوننا الشعبية التشكيلية المعاصرة/ د. مها محمود النبوى الشال.

ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٩٧ : ١١٣ (تشكيل).

ـ الرقص فى مصر القديمة/ لويس بقطر.

ع ٣٠، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ٥٣: ٦٣ (رقص).

ـ التواصل فى الموسيقى المصرية القديمة/ لويس بقطر.

ع ٣٢، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ١٠٤: ١٠٩ (موسيقى).

ـ الخبز فى مصر القديمة/ إيمان مهدى.

ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ٩٣: ٩٩ (عادـ عقد).

ـ الاحتفال بوفاء النيل: أقدم عيد فى العالم/ مختار السويفى.

ع ٤٥ ـ ٩٤ ـ ص ٦٢: ٦٦ (عاد).

مطروح

ـ مشروع إنشاء بيت للفنون الشعبية فى مطروح/ جودت عبد الحميد يوسف.

ع ٩ ـ ٦٩ ـ ص ١١٣: ١١٥ (تشكيل).

ـ الحيوان فى الشعر البدوى فى مصر/ قطب بسيونى.

ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ١١٥: ١١٨ (شعر).

ـ فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية/ انتصار عبد الفتاح.

ع ٢٧، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٥٨: ٦٤ (دراما).

ـ دراسات أكاديمية فى الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٥، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٢٨: ١٣٧ (رقص، عرض).

ـ المقرونة: آلة موسيقية شعبية بدوية مصرية عربية/ محمد السنوسى.

ع ٤٢ ـ ٩٤ ـ ص ١١٠: ١١٢ (موسيقى).

المنوفية

ـ فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية/ انتصار عبد الفتاح.

ع ٢٧، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٥٨: ٦٤ (دراما).

ـ فن الأداء الشعبى/ مصطفى شعبان جاد.

ع٣٠، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٢٤: ١٢٥ (دراما).

المنوفية ـ كفر الأكرم

ـ الموت والمأثورات الشعبية/ أحلام أبو زيد .

ع ٣٥، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٣٨ : ١٣٩

المنوفية ـ دنشواى

ـ أبراج الحمام/ أمل بسيونى عطية.

ع ٣٨، ٣٩ ـ ٩٢، ٩٣ ـ ص ٧٣ : ٧٩ (تشكيل) .

المنيا

ـ الحنطور/ د. شوقى عبد القوى عثمان، سونيا ولى الدين.

ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ٧٧ : ٨٣ (عاد ـ تشكيل) .

ـ ألعاب الأطفال بين الاستيراد والاستلهام/ وداد حامد.

ع ١٨ ـ ٨٧ ـ ص ١١٥ : ١٢٣ (تشكيل) .

المنيا ـ أبو العباس

ـ الشاطر محمد (النموذج الأول)/ عبد العزيز رفعت.

ع ٤٢ ـ ٩٤ ـ ص ٨٧ : ٩٧ (حكاية) .

المنيا ـ إعطو الوقف

ـ الطب الشعبى فى قرية إعطو الوقف/ عبد العزيز رفعت.

ع ١٩ ـ ٨٧ ـ ص ٣٨ : ٤٦ (عقد) .

ـ أدهم الشرقاوى: نص وتحليل/ عبد العزيز رفعت.

ع ٣٨، ٣٩ ـ ٩٢، ٩٣ ـ ص ٣٠ : ٤١ (حكى ـ شعر) .

ـ نصوص من الموال/ جمع وتدوين عبد العزيز رفعت.

ع ٣٨، ٣٩ ـ ٩٢، ٩٣ ـ ص ٥٣ : ٥٩ (شعر) .

ـ الشاطر محمد (النموذج الثانى)/ عبد العزيز رفعت.

ع ٤٣ ـ ٩٤ ـ ص ٣٩ : ٤٧ (حكاية) .

ـ الشاطر حسن (النموذج ١٠)/ عبد العزيز رفعت.

ع ٤٤ ـ ٩٤ ـ ص ١٠١ : ١٠٨ (حكاية) .

المنيا ـ البهنسا

ـ قصة البهنسا: أسطورة من فتح مصر/ عبد المنعم شميس.

ع ١ ـ ٦٥ ـ ص ٣٢ : ٣٨ (حكاية) .

المنيا ـ زاوية سلطان

ـ حسن عبد الرحمن: فلاح من زاوية سلطان بقال ومقاول وفنان/ عبد السلام الشريف.

ع ٢٣ ـ ٨٨ ـ ص ٦٣ : ٦٥ (تشكيل) .

المنيا ـ ملوى

ـ احتفالات المولد النبوى الشريف فى ملوى/ سمير جابر.

ع ٢٢ ـ ٨٨ ـ ص ١٢٢ : ١٢٤ (عاد) .

النوبة

ـ النوبة والنوبيون/ د. محمد محمود الصياد.

ع ١ ـ ٦٥ ـ ص ٨٨ : ٩٨ (فو) .

ـ أفراح النوبة/ صفوت كمال.

ع ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٠٠ ـ ١٢٤ (عاد ـ غن) .

ـ حواديت النوبة وعلاقتها بحواديت مصر والسودان/ عمر عثمان خضر.

ع ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٢٥ : ١٢٨ (حكاية) .

ـ الوحدات الزخرفية الشعبية فى النوبة/ جودت عبد الحميد يوسف.

ع ١ ـ ٦٥ ـ ص ١٢٩ : ١٣٢ (تشكيل) .

ـ أزياؤنا الشعبية بين القديم والحديث/ عبد الغنى أبو العينين.

ع ٣ ـ ٦٥ ـ ص ٦٨ : ٧٢ (تشكيل) .

ـ المجريون فى النوبة/ فوزى العنتيل.

ع ٧ ـ ٦٨ ـ ص ٣٨ : ٤٢ (فو ـ ترجمة) .

ـ دراسات تشكيلية شعبية فى بلاد النوبة/ جودت عبد الحميد يوسف.

ع ١٧ ـ ٦٨ ـ ص ٨٠ : ٨٤ (تشكيل) .

ـ الغيلان فى الحكايات النوبية/ عمر عثمان خضر.

ع ٩ ـ ٦٩ ـ ص ٦٧ : ٨٠ (حكاية) .

ـ الموسيقى الشعبية فى النوبة وصلتها بالموسيقى المصرية القديمة/ د. محمود الحفنى.

ع ١٣ ـ ٧٠ ـ ص ٩ : ١٣ (موسيقى) .

ـ الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة بين التسجيل والاستلهام/ جودت عبد الحميد يوسف.

ع١٦ ـ ٧١ ـ ص ٦٨ : ٨١ (تشكيل) .

ـ الحلى الشعبية النوبية ورموزها/ د. على زين العابدين .

ع ١٨ ـ ٨٧ ـ ص ٨٨ : ٩٢ (تشكيل) .

ـ صناعة السلال والأطباق فى النوبة/ رضا شحاته أبو المجد.

ع ٢١ – ٨٧ – ص ٨٥: ٩٥ (تشكيل) .

– معرض ودراسات عن النوبة/ جودت عبد الحميد يوسف.

ع٢٢– ٨٨ – ص ١٢٩ : ١٣٦ (تشكيل، عرض) .

– مهرجان جذور نوبية الثانى للفنون التشكيلية والتراث النوبى/ إسماعيل عبدالحافظ.

ع٢٣ – ٨٨ – ص ١٢٤ : ١٢٥ (تشكيل – عرض) .

ـ معرض أرض الذهب/ محمد سيد ياسين.

ع ٣٠، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص١٢٦ : ١٢٨ (تشكيل، عرض)

– أراغيد: حلقة الرقص المستوحاة من نهر النيل عند أهل النوبة/ محيى الدين شريف.

ع ٣٤ – ٩١– ص ٤٧ : ٥٠ (رقص) .

– الفنون الشعبية والسياحة: رؤية فنية من النوبة القديمة/ جودت عبدالحميد يوسف.

ع ٣٥، ٣٦ – ٩٢– ٩٠ : ٩٥ (تشكيل) .

– النوبيون فى مصر: ملاحظات عن فن العمارة النوبية/ هورست جاريتز.

ع ٣٥، ٣٦ – ٩٢– ص ١٠٩ : ١٢٢ (تشكيل) .

– دراسات أكاديمية عن الفولكلور المصرى خلال ١٩٩٢/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٥، ٣٦ – ٩٢ – ص ١٢٨ : ١٣٧ (غن، عـــــاد، عرض) .

النوبة – أدندان

– أدندان: مدينة النحت البارز/ جودت عبد الحميد يوسف.

ع ٦ – ٦٨–ص ٥٥ : ٦٠ (تشكيل) .

الوادى الجديد

– هذا الوادى الجديد: الأرض والناس/ د. محمد محمود الصياد.

ع ٣ – ٦٥ – ص ١٠١ : ١١٣ (عاد – فو) .

– الفن الشعبى فى الوادى الجديد/ د. عثمان خيرت.

ع ٣ – ٦٥ – ص ١١٤ : ١٢٤ (تشكيل) .

– ألعاب الأطفال بين الاستيراد والاستلهام/ وداد حامد.

ع ١٨– ٨٧ – ص ١١٨ : ١٢٣ (تشكيل) .

– مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد والإفادة منها فى إثراء تدريس الأشغال الفنية/ صفوت كمال.

ع ٣٠، ٣١ – ٩٠– ص ١١٧ : ١٢١ (تشكيل) .

– الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد / مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٧ –٩٢– ص ١٢٧ : ١٢٩ (تشكيل، عرض) .

الوادى الجديد– الواحات الداخلة (موط)

– من فولكلور الواحات: بالقادس وليس بالأرز بلبن تكون عاشوراء/ عبد الوهاب حنفى.

ع ٤٢ – ٩٤– ص ١٠٥ : ١٠٩ (عاد) .

الواحات البحرية

– الفن الشعبى فى الواحات البحرية/ د. عثمان خيرت.

ع ٧ – ٦٨ – ص ٦٥ : ٧٩ (فو) .

(٢) إفريقيا

إفريقيا – عام

– أوجه التقارب بين الفنون الشعبية الإفريقية/ سعد الخادم

ع ٣ – ٦٥ – ٥٧ : ٦٧ (تشكيل) .

– الرباب العربى الشعبى أصل الآلات الوترية/ د. محمود الحفنى.

ع ٣ – ٦٥– ص ٧٣ : ٧٩ (موسيقى) .

– الأداكسية فى الفولكلور الإفريقى/ أحمد آدم محمد

ع ٦ – ٦٨– ص ٩٤ : ٩٥ (عاد، عرض) .

– الأقنعة الإفريقية/ أحمد آدم محمد.

ع ٦ – ٦٨ – ص ٩٥ : ٩٦ (عقد – تشكيل – عرض).

– الفولكلور الإفريقى ومضمونه الاجتماعى/ عبد الواحد الإمبابى.

ع ٩ – ٦٩ – ص ١٠٤ : ١٠٩ (فو، عرض).

– المقاومة فى الفولكلور الإفريقى / عبد الواحد الإمبابى.

ع ١٠ – ٦٩ – ص ٦٤ : ٧٩ (فو).

– الحكاية فى الفولكلور الإفريقى / عبد الواحد الإمبابى.

ع ١١ – ٦٩ – ص ٦٤ : ٧٠ (حكاية).

– الرقص الشعبى فى إفريقيا وأهميته من الناحية الاجتماعية/ عبد الواحد الإمبابى.

ع ١٣ – ٧٠– ص ١٠٥ : ١١٠ (رقص).

– فن زنوج الغابة: فن إفريقى فى الأمريكتين/ عبد الواحد الإمبابى.

ع ١٥ – ٧٠ – ص ٨٦ : ٩١ (فو).

– الطبلة السحرية: الحكاية الشعبية فى دول إفريقيا الوسطى/ عبد الواحد الإمبابى.

ع ١٦ – ٧١ – ص ١٠٣ : ١٠٩ (حكاية).

– الزار فى مصر وأصوله الإفريقية/ برندا سلجمان.

ع ١٧ – ٧١ – ص ٨٤ : ٩٤ (عقد).

– الفنون الإفريقية/ د. عز الدين إسماعيل.

ع ٣٤ – ٩١ – ص ١٠٠ : ١٠٦.

– الحكايات الشعبية الإفريقية مصدر لقصص الأطفال العالمية / عبد التواب يوسف.

ع ٤٠، ٤١ – ٩٣ – ص ١٤٣ : ١٥٤ (حكاية).

– بعض العناصر الموسيقية المصرية – الإفريقية المشتركة / د. جهاد داود.

ع ٤٣ – ٩٤ – ص ٧١ : ٧٧ (موسيقى).

تونس

– الأغنية الشعبية فى تونس/ أحمد آدم محمد.

ع١ ـ ٦٥ ـ ص ١٣٥ : ١٣٦ (غن، عرض).

ـ الشعر الشعبى فى تونس/ محمد المرزوقى.

ع٢ – ٦٥– ص ١٨ : ٢٩ (شعر).

– الأغانى التونسية / فوزى سليمان.

ع ١٢– ٧٠ – ص ١٠٠ : ١٠٤ (غن، عرض).

– الأدب الشعبى فى تونس/ محمد فكرى أنور.

ع ١٣ – ٧٠– ص ٩٨ : ١٠٢ (أدب).

– الغزل فى الشعر الشعبى التونسى/ محمد المرزوقى.

ع ١٦ – ٧١– ص ١١٤ : ١٢٦ (شعر).

– مختارات من محلات شاهد/ حمدى الكنيسى.

ع ١٧– ٧١– ص١٠٧ : ١١٠ (شعر، عرض).

– المهرجان الدولى للفنون الشعبية فى قرطاج/ العربى الزوابى.

ع ٢٣ – ٨٨– ص١٣٢ : ١٣٤ (رقص، عرض).

السودان

– حواديت النوبة وعلاقتها بحواديت مصر والسودان/ عمر عثمان خضر.

ع١– ٦٥– ص ١٢٥ : ١٢٨ (حكاية).

– القصص الشعبى فى السودان/ حسن توفيق.

ع١٧– ٧١– ص ١١١ : ١١٢ (حكاية، عرض).

ليبيا

– عروس الريف: بحث عن بعض مظاهر الفولكلور فى الجمهورية العربية الليبية/ عمر المزوغى.

ع١٧ – ٧١– ص٥٨ : ٦٤ (عادة– عقد– غن).

– النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية/ د.أحمد شمس الدين الحجاجى.

ع ٣٧– ٩٢– ص ١٩ : ٣٧ (سير).

المغرب

– الرباب العربى الشعبى أصل الآلات الوترية/ د. محمود الحفنى.

ع٣– ٦٥– ص ٧٣ : ٧٩ (موسيقى).

– الدراسات الفولكلورية بالمغرب/ عثمان الكعاك.

ع٥– ٦٨– ص ٢٦ : ٣٦ (فو).

– معرض الفنون التراثية فى المغرب/ إبراهيم حلمى.

ع ٢٥ – ٨٨– ص ١٣٤ : ١٣٦ (تشكيل).

نيجيريا

- النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية / د. أحمد شمس الدين الحجاجى.

ع٣٧- ٩٢- ص ١٩ : ٣٧ (سير) .

(٣) آسيا

آسيا - عام

- القصص الشعبية الآسيوية/ على عامر.

ع١٧- ٧١- ص ١٥ : ٢٠ (حكاية) .

الأردن

- الأزياء والتطريز فى الأردن/ خالد الحمزة.

ع٢٢- ٨٨- ص٨٧ : ٩٢ (تشكيل) .

- أغانينا الشعبية فى الضفة الغربية من الأردن/ نبيلة إبراهيم.

ع٢١ - ٨٧ ص ٨٥ : ٩٠ (غن) .

أرمينيا

- الحياة الشعبية الأرمنية فى معرض الفنان ابراهام كوركينيان/ إبراهيم حلمى.

ع٢٣- ٨٨- ص١٣٥ : ١٣٨ (تشكيل، عرض) .

- تقاليد الزواج والأعياد عند الأرمن/ أحمد آدم.

ع٤ - ٦٧- ص ٨٣ (عاد) .

إيران

- الحسينيات والمسرح الشعبى/ خوان غويتيسولو.

ع٤٤ - ٩٤- ص ٨٥ : ٨٧ (دراما) .

الخليج العربى (انظر أيضاً : دول الخليج العربى فى ترتيبها الهجائى)

- التراث الشعبى فى دول الخليج العربية : ببليوجرافيا مشروحة/ عبد العزيز رفعت.

ع ٤٣- ٩٤- ص١٣٧ : ١٤٢ (فو، عرض) .

السعودية

- الأمثال فى قلب الجزيرة العربية/ أحمد مرسى.

ع ٣ - ٦٥- ص ١٣٠ : ١٣٢ (مثل، عرض) .

- ندوة علاقة الموروث الشعبى بالفن القصصى فى الجنادرية/ عبدالحميد حواس.

ع٢٣- ٨٨- ص ١٢٦ : ١٣١ (حكاية، عرض) .

- حكايات شعبية سعودية/د. كمال الدين حسين.

ع٣٤- ٩١ - ص ٦٣ : ٦٩ .

سوريا

- المسرح الشعبى/ أحمد رشدى صالح.

ع ٢٣ - ٨٨- ص٧ : ١٤ (دراما) .

الصين

- من الفنون الشعبية فى الصين/ أحمد آدم محمد.

ع٥ - ٦٨- ص ٩٨ : ١٠١ (رقص، غن، موسيقى، عرض) .

- الرقص الشعبى فى الصين/ د. غبريال وهبه.

ع٢٠- ٨٧- ص ٧٩ : ٨٧ (رقص) .

- فن الأكروبات الشعبى فى الصين/ د. غبريال وهبه.

ع٢٤- ٨٨- ص ٨٧ : ٩١ (رقص) .

العراق

- من الشعر العامى «المذيل» / أحمد مرسى.

ع٣ - ٦٥- ص١٣٢ : ١٣٣ (شعر، عرض) .

- الأمثال فى الشعر الشعبى العراقى/ أحمد مرسى.

ع٣ - ٦٥- ص ١٣٤ : ١٣٥ (شعر، عرض) .

- الشعر الشعبى فى العراق/ عامر رشيد السامرائى.

ع١١ - ٦٩- ص ٥٨ : ٦٣ (شعر) .

- بعض أزياء العراق الشعبية/ د. وليد الجادر.

ع١٢- ٧٠- ص ٤٨ : ٥٥ (تشكيل) .

- صور عراقية ملونة/ محمد أحمد يوسف.

ع١٣- ٧٠ - ص ١٠٣ : ١٠٤ .

العراق - بغداد

- الأمثال البغدادية/ أحمد مرسى.

ع١ - ٦٥- ص١٤٠ : ١٤٢ (مثل، عرض) .

- معجم اللغة العامية البغدادية/ أحمد مرسى.

ع٢ - ٦٥- ص ١٤٣ : ١٤٦ (أدب، عرض).

- التقاليد بين بغداد وكركوك/ أحمد آدم محمد.

ع٣- ٦٥- ص١٢٧ : ١٢٨ (عاد، عرض).

- الأيمان البغدادية/ أحمد مرسى.

ع٥ - ٦٨- ص ١٠٧ : ١٠٩ (أدب، عرض).

- الفولكلور فى بغداد/ أحمد مرسى

ع٨ - ٦٩- ص٩٥ : ٩٧ (فو، عرض).

- أسبوع كبير للفن الشعبى ببغداد/ شمس الدين موسى.

ع٢٠ - ٨٧- ص١٢٣ : ١٢٥ (فو، عرض).

العراق - سامراء

- الألعاب الشعبية لصبيان سامراء/ د. أحمد مرسى

ع٨- ٦٩- ص ٩٨ : ١٠٠ (رقص، عرض).

- العادات والتقاليد العامية فى سامراء/ حمدى الكنيسى.

ع١٢ - ٧٠- ص ٩٦ : ٩٩ (عاد، عرض).

العراق- عنة

- المدينة المغرقة/ علاء الدين وحيد.

ع٣٠، ٣١- ٩٠- ص١٠٩ : ١١٢ (عاد، عرض).

العراق القديم (بابل)

- ملحمة جلجامش/ أحمد آدم محمد.

ع٦ - ٦٨- ص١٠٣ : ١٠٤ (سير).

- الحكاية الشعبية فى الأدب القديم/ أحمد آدم محمد

ع١٩ - ٨٧- ص ٩٤ : ١٠٢ (حكاية).

- الدلالات التاريخية والأسطورية لشخصية انكيدو فى ملحمة جلجامش/ د. محمد خليفة حسن أحمد.

ع ٢٤ - ٨٨- ص٣٩ : ٥٠ (سير).

- جلجامش وحلم الخلود/ حمدى أبو كيلة.

ع ٤٢ - ٩٤- ص ٩٨ : ١٠٤ (سير)

- شكوى أيوب البابلى: حول قصيدة «لأمتدحنّ رب الحكمة» لدلول- بيل- نيس سيقى/ د. عبدالغفار مكاوى.

- من حكمة بابل/ د. عبدالغفار مكاوى.

ع٣٧ - ٩٢- ص٤٣ : ٦٨.

- من حكمة بابل، القسم الثانى: حكم وأمثال وأقوال شعبية سائرة/ د. عبدالغفار مكاوى.

ع ٣٨، ٣٩- ٩٢، ٩٣- ص٥ : ٢٤.

العراق- كركوك

- التقاليد بين بغداد وكركوك / أحمد آدم محمد.

ع٣ - ٦٥- ص١٢٧ : ١٢٨ (عاد، عرض).

عمان (سلطنة)

- فى البحث عن السندباد/ د. محمود ذهنى.

ع١٩ - ٨٧- ص ١١٤ : ١١٩ (حكاية، عرض).

فلسطين

- هيلما جرانكفست والتراث الشعبى الفلسطينى/ د. نبيلة إبراهيم.

ع٩ - ٦٩- ص ٥٨ : ٦٦ (فو).

- محاولات لدراسة الفنون الشعبية الفلسطينية/ محمود السطوحى عباس.

ع١١ - ٦٩- ص ٩١ : ٩٨ (تشكيل).

- الأزياء الشعبية الفلسطينية/ نمر سرحان.

ع١٢ - ٧٠- ص١٠٥ : ١١٤ (تشكيل).

- المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى فى الرواية الفلسطينية/ عرض وتحليل مراد عبدالرحمن مبروك.

ع ٢٦ - ٨٩- ص١١٨ : ١٢٦ (حكاية، فو).

- الاحتفال بيوم الأرض فى مصر/ إبراهيم حلمى.

ع ٢٦ - ٨٩- ص ١٣١ : ١٣٧ (شعر، غن).

ڤيتنام

- المقاومة فى الفولكلور الڤيتنامى/ محمد عبد الحميد فرج.

ع١١ - ٦٩- ص ٩٩ : ١٠٣ (فو).

قطر

- الطنبورة فى قطر/ فيصل التميمى.

ع ٣٥، ٣٦- ٩٢- ص ١٠٥ : ١٠٩ (موسيقى).

الكويت

- مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى/ أحمد مرسى.

ع٧ - ٦٨- ص ١٠٦ : ١٠٩ (فو، عرض).

- الأزياء الشعبية فى الكويت/ د. حصة الرفاعى.

ع ١٣ - ٧٠- ص ٦٤ : ٧٢ (تشكيل).

- الأمثال الكويتية المقارنة/ عبدالعزيز رفعت.

ع ٢٤- ٨٨- ص ١٢٠ : ١٢٤ (مثل، عرض).

- صناعة السفن الكويتية/ إبراهيم حمزة الشكرى.

ع٢٤- ٨٨- ص٦٩ : ٧٣ (تشكيل).

- الإيقاعات وآلاتها فى أغانى البحر الكويتية/ منى نجم.

ع ٢٧، ٢٨- ٨٩- ص ٨٢ : ٨٣ (غن ، موسيقى، عرض).

- الأمثال الكويتية المقارنة/ توفيق حنا.

ع٢٩- ٨٩- ص ١١٨ : ١٢٣ (مثل، عرض).

- السمكة ذات ٩٩ لوناً/ عبد التواب يوسف.

ع٣٤- ٩١- ص ٧٠ : ٧٥ (حكاية).

- البيت الكويتى القديم: سماته وأقسامه/ محمد على الخرس.

ع٣٨، ٣٩- ٩٢، ٩٣- ص ٢٥ : ٢٩ (تشكيل).

الهند

- الرقص الهندى/ أحمد آدم محمد.

ع٢ - ٦٥- ص ١٣٦ : ١٣٧ (رقص- عرض).

- الرقص الهندى: أصوله وقواعده/ موهان خوكان.

ع١٤ - ٧٠- ص ٦٢ : ٧٩ (رقص).

- الأسبوع الثقافى الهندى/ محمد هلال.

ع٢٠ - ٨٧ - ص ١٢١ : ١٢٢ (فو، عرض).

الهند ـ سوارشترا

- الأغنية الشعبية فى قرية سوارشترا الهندية/ أحمد آدم محمد.

ع٥ - ٦٨- ص ٩٦ : ٩٨ (غن، عرض).

اليمن

- اليمن فى قصصنا الشعبى/ محمد فهمى عبد اللطيف.

ع١ - ٦٥- ص ٣٩ : ٤٥ (حكاية).

- الآثار والفنون الشعبية باليمن/ عبد الفتاح عيد.

ع٥ - ٦٨- ص٤٨ : ٧١ (تشكيل).

- من حفلات العرس فى اليمن/ سند طنطاوى عبدالسلام.

ع٢٧، ٢٨- ٨٩- ص ٥٣ : ٥٧ (عاد).

- أفراح الختان فى اليمن: دراسة فى الأدب الشعبى اليمنى/ د. طلعت عبد العزيز أبو العزم.

ع٤٢- ٩٤ ـ ص٦٩ : ٨٢ (فو).

(٤) أوروبا

إسبانيا

- أول معرض للفنون الشعبية المصرية فى إسبانيا/ طلعت شاهين.

ع ٢٣- ٨٨- ص ١١٩ : ١٢٣ (تشكيل).

- الدراسات الفولكلورية فى إسبانيا/ د. بيلار روميرو دى تيخادا.

ع ٢٩- ٨٩- ص ٦٥ : ٧١ (فو).

إسبانيا- الأندلس

- الخيال الشعبى فى الأدب العربى/ د.عبدالعزيز الأهوانى.

ع١ - ٦٥- ص ١٧ : ٢٣ (أدب).

- من الفن الشعبى الصوفى: الغناء والسماع عند أبى الحسن الششترى/ د. على سامى النشار.

ع٢ - ٦٥- ص ٩ : ١٦ (شعر، غن).

- الرباب العربى الشعبى: أصل الآلات الوترية/ د.محمود الحفنى.

ع٣ - ٦٥- ص ٧٣ : ٧٩ (موسيقى).

ألمانيا

- علم المأثورات الشعبية الألمانية فى طور نشأته/ د.محمود فهمى حجازى.

ع٤ – ٦٧– ص ١٦: ٢١ (فو).

– أطالس المأثورات الشعبية/ د. محمود فهمى حجازى.

ع٥ – ٦٨– ص١٢: ٢٥ (فو).

إنجلترا

– قدماء الإنجليز وملحمة بيولف/ أحمد مرسى.

ع١ – ٦٥– ص ١٤٣: ١٤٦ (سير، عرض).

– مراكز ومعاهد الفولكلور فى أوروبا/ د. نبيلة إبراهيم.

ع٦ – ٦٨– ص١٥: ٢٢.

– الوقـوع فى دائرة السحـر: ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنجليزى/ عبدالعزيز رفعت.

ع٢٢ –٨٨– ص ١١٧: ١٢١ (حكاية، عرض).

أيرلندا

– مراكز ومعاهد الفولكلور فى أوروبا/ د.نبيلة إبراهيم.

ع٦– ٦٨– ص١٥: ٢٢ (فو).

بولندا

ـ أطالس المأثورات الشعبية/ د. محمود فهمى حجازى.

ع ٥ – ٦٨ – ص ١٢ : ٢٥ (فو).

تشيكوسلوفاكيا

– الطب الشعبى فى تشيكوسلوفاكيا/ د. كمال الدين حسين.

ع٢٥ –٨٨– ص ١١٤: ١١٦ (طب).

تركيا

– الرباب العربى الشعبى أصل الآلات الوترية/ د.محمود الحفنى.

ع٣ – ٦٥– ص ٧٣: ٧٩ (موسيقى).

– الفولكلور التركى/ وليم هـ. جانش.

ع١٠ – ٦٩– ص ٨١: ٨٥ (دراما، فو، موسيقى).

– الفن التركى/ محمد هلال.

ع٢١ –٨٧– ص ١١٢: ١١٦ (تشكيل).

– المسرح الشعبى/ أحمد رشدى صالح.

ع٢٣ –٨٨– ص ٠٧: ١٤ (دراما).

روسيا

– الفولكلور الشعرى الروسى/ مصطفى حمزة.

ع١٥ – ٧٠– ص٩٢: ٩٨ (شعر، عرض).

– طقوس الزفاف وأغانيه فى الفولكلور الشعرى الروسى/ مصطفى حمزة.

ع ١٦ – ٧١– ص١٢٧: ١٣٢ (عادة، غن).

– دراسات الفولكلور فى روسيا/ عدلى إبراهيم.

ع١٧ – ٧١– ص ١١٣: ١٢١ (فو، ترجمة).

روسيا– أذربيجان

– فرقة أذربيجان للفنون الشعبية فى دار الأوبرا/ منى نجم.

ع٣٤– ٩١– ص١٤٧: ١٤٨ (رقص، غن).

رومانيا

– الدراسات الفولكلورية فى رومانيا/ عبد الحميد حواس.

ع٨ – ٦٩– ص٤١: ٥٣ (فو).

– الفولكلور الرومانى: المنهج والتطبيق/ د. هانى جابر.

ع٤٥– ٩٤– ص٤٢: ٦١ (فو– تشكيل).

رومانيا – بوخارست

– متحف الفنون الشعبية ببوخارست/ فكرى منير.

ع٦ – ٦٨– ص١١٣: ١١٦ (تشكيل، عرض).

السويد

– أطالس المأثورات الشعبية/ د.محمود فهمى حجازى.

ع٥ – ٦٨– ص١٢: ٢٥ (فو).

– الموسيقى الشعبية فى السويد/ تحسين عبد الحى.

ع٩ – ٦٩– ص٩٧: ٩٩ (موسيقى، عرض).

سويسرا

– أطالس المأثورات الشعبية/ د. محمود فهمى حجازى.

ع٥ – ٦٨– ص١٢: ٢٥ (فو).

فرنسا

– أطالس المأثورات الشعبية/ د. محمود فهمى حجازى.

ع٥ – ٦٨– ص ١٢: ٢٥ (فو).

– مراكز ومعاهد الفولكلور فى أوروبا/ د.نبيلة إبراهيم.

ع٦ – ٦٨– ص١٥ : ٢٢ (فو).

– فرانسوا رابيليه وملحمته جارجانتو بانتاجرويل/ عصام عبد الله.

ع٣٢، ٣٣– ٩١– ص٩١: ٩٣ (سير).

فنلندا

– مراكز ومعاهد الفولكلور فى أوروبا/ د. نبيلة إبراهيم.

ع٦ – ٦٨– ص١٥ : ٢٢(فو).

– الدراسات الشعبية فى فنلندا/ د.نبيلة ابراهيم.

ع٧ – ٦٨– ص٢٨ : ٣٧ (فو).

– مدارس الفولكلور/ أحمد رشدى صالح.

ع٢٠ ـ ٨٧– ص١٢ : ٢٣ (فو).

المجر

– المجريون فى النوبة/ فوزى العنتيل.

ع٧ – ٦٨– ص ٣٨ : ٤٢ (فو).

– أصول الموسيقى الشعبية المجرية/ لاجوس فارجياس.

ع١٠ – ٦٩– ص ٦٨ : ٧٣ (موسيقى).

يوغوسلافيا

– الشعر الشعبى فى يوغوسلافيا/ عبد الواحد الإمبابى.

ع١٢ – ٧٠– ص١١٥ : ١٢١.

اليونان (الإغريق)

– من عادات وتقاليد الإغريق/ أحمد عتمان.

ع٧ – ٦٨– ص٤٣ : ٥٠ (عاد– عقد).

– الحكاية الشعبية فى الأدب القديم/ أحمد آدم.

ع١٩– ٨٧– ص٩٤ : ١٠٢ (حكاية).

– قائمة بالمصادر الأسطورية للتراجيديا الإغريقية/ د.أحمد عتمان.

ع٢٢– ٨٨– ص٣٦ : ٤٧ (سطر – سير).

– الموت فى الفكر الإغريقى/ د. منيرة عبد المنعم كروان.

ع٢٥– ٨٨– ص ٤٥ : ٥٢ (عقد).

(٥) أمريكا

– الدراسات الشعبية الأمريكية بين القوى التقدمية والقوى الرجعية/ د. نبيلة إبراهيم.

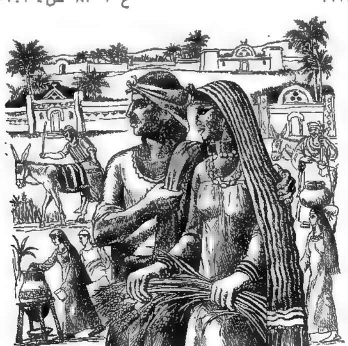
ع١٢ – ٧٠– ص٢٤ : ٣١ (فو).

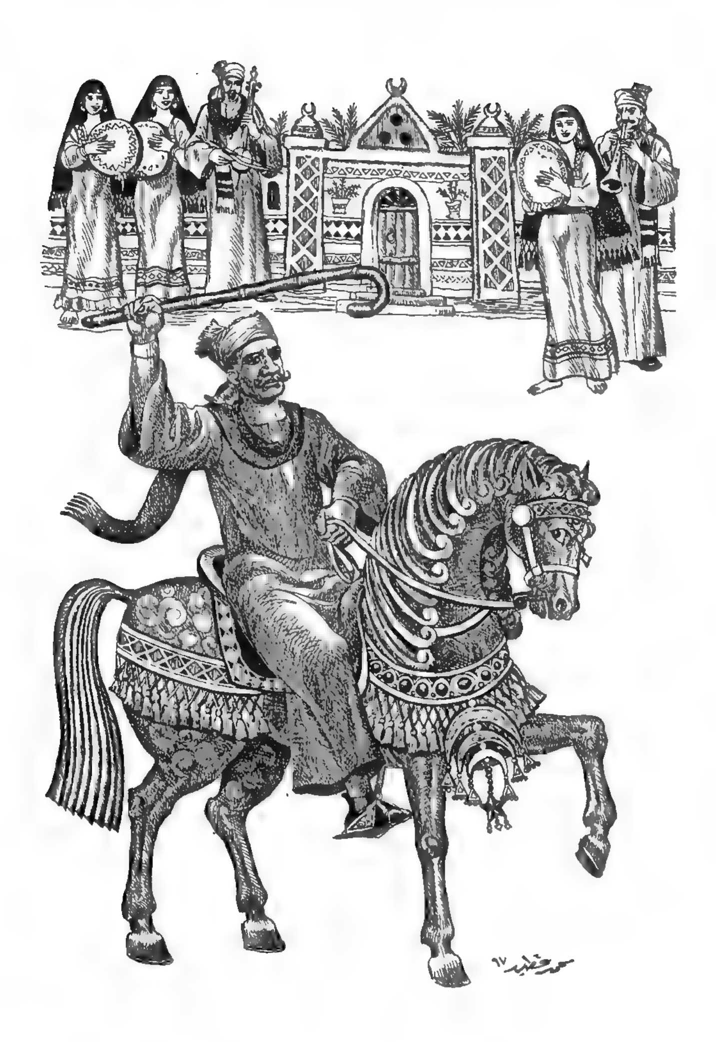
– فن زنوج الغابة: فن إفريقى فى الأمريكتين/ عبدالواحد الإمبابى.

ع ١٥ – ٧٠– ص٨٦ : ٩١ (فو، عرض).

– الفولكلور الأمريكى بين الهجرة والاستقرار/ د.عبدالحميد يونس.

ع ٢٠– ٨٧– ص ١٠٤ : ١٠٧ (فو).





tribes and others, describing every specimen and pointing out its related beliefs. He concludes with stressing the importance of such specimen as artistic works having ethnographical and sociological significane.

Dr. Ez Al Din Isma'il's "African Dance" is a study of the major characteristics of African dance and its importance in the lives of African peoples; he surveys the most common of African dances, pointing out their significance and deep effect in the lives of Africans.

Yusria Mustafa Mohamed's "Pilgrimage Songs and Habits" describes pilgrimage caravans in the past, and the difference between the celebration in the past and the present. It provides examples of pilgrimage songs, analyzing them musically to understand their performance in folk life.

Dr. Mohamed Omran's "The Instruments and Tools of Folk Music" focuses on the principles we should take into consideration when discussing the instruments and tools of folk music.

Safwat Kamal reports "The First International Conference on Embellishment Arts in Islamic World Crafts", held in Damascus, 5-10 Jan., 1997. The conference gathered many specialists from all parts of Islamic world.

Do'aa Mustafa Kamel reports "The 8th Isma'ilia International Festival for Folk Arts", held in Isma'ilia, 24-31, Aug., 1997, with 33 countries taking part.

This issue contains three reviews. Ra'fat Al Duwairi reviews *Al Tutam Gift*, translated from French by Rawia Sadeq. It is a collection of the Red Indians' tales and myths, gathered by Fladimir Holiak. Mohamed Abdel Wahed Mohamed reviews *Al Magzub: the (In)Sane*, by Farouq Khurshed. Ibrahim Helmi reviews *Nubia: Tales and Memories*, by Muhiy Al Din Al Shereif.

It concludes with a list of the published articles in *Al Funun Al Sha'bia* from 1 to 45, compiled by Mustafa Sha'ban Gad.

and important events before learning to how to write. In other words, they are the root of history.

- Prof. Gharaa Mehana's "Folklore: Methodology, Current Approaches and Future Contingencies" expounds the early beginnings of folklore studies in Egypt and France. Mehana reviews some theories, methodologies and approaches of folklore. She concludes with a number of suggestions to preserve folk heritage against the diminishing forces.

Dr. Saber Al Adli's "Hey, Climber of the Tree…A Hymn to the Goddess, Hathour" provides an interpretation of the song in the light of Egyptian folklore; his reading depends on Egyptian folk songs, tales and beliefs.

Dr. Hanaa Abdel Fattah's "Folklore as a Source of Experimentation in Theatre" is a translation of a study by Dr. Barbara Lasotska from Poland. It is an analysis of the most significant of Poland folklore which influenced drama, especially those which led some writers to exprimentation. Lasotska concludes with a pleading to all responsible entities to preserve folk heritage; it is the most affective means in preserving our cultural identities.

Prof. Asmaa Agzanai's "Speculations on the Margin of Entering Folk Tales to the Space of Morocco Schools" studies the educational and cultural effects of Dr. Nagima Tamtai's ambitious project: "casting tales". It aims at entering folk tales in the school subjects from the early stages to university education to strengthen the origins of Arab children in the face of foreign cultures.

Ibrahim Sha'rawi's "Folk Songs and Children to the End of Their Second Year" points out the great importance of those songs during that early stage. Sha'rawi explains childhood characteristics till the 17^{th} month and what parents should do during them.

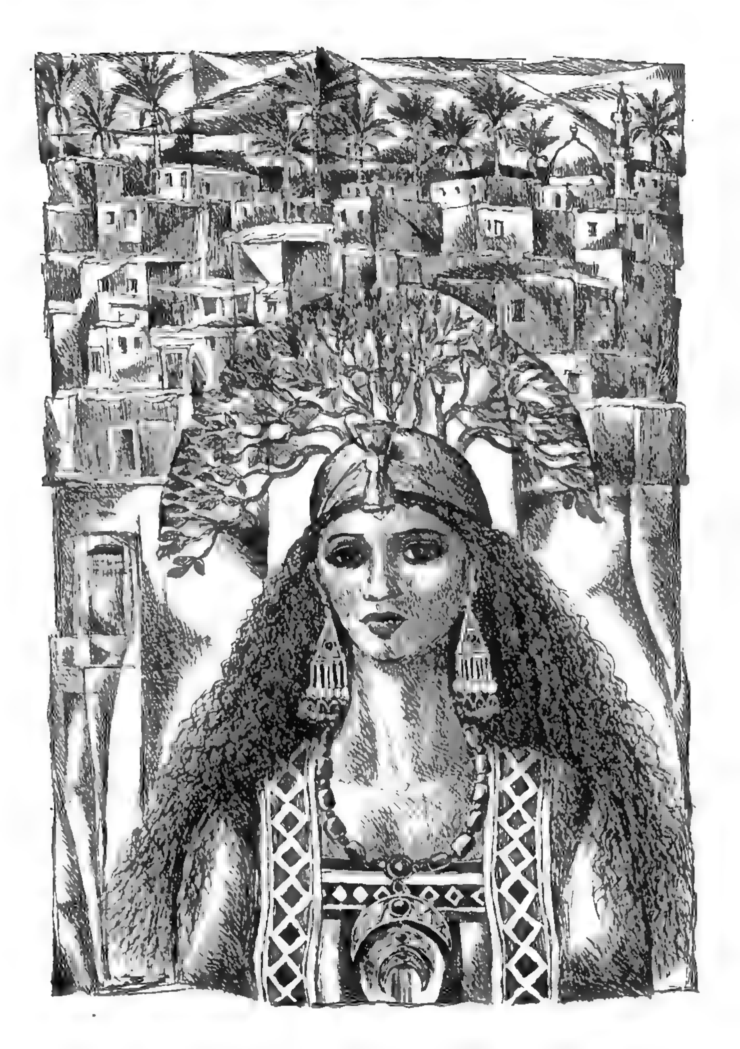
Prof. Solayman Mahmoud's "Person Specimens in Folk Magic" is the second series of his previous study, entitled "Animal Specimens in Folk Magic". Mahmoud provides examples of magic specimens in the form of humans from ancient Egypt, Syria, Arabic Island, Rome, some African

This Issue

It begins with Farouq Khurshid's "The Nile, the Sun and Folk Creativity". Khurshid argues that all kinds of folk arts are the result of a mutual influence between Man and Nature. The resulting arts are dependent on whatever changes could afflict Man or Nature. It is a trilogy consisting of Man, Nature and time movement, the understanding of which is a basic factor in determining the origin of our folk arts and in tracing their development through time. Khurshid thinks that the Nile and the sun are the most two distinctive factors which influenced our folklore.

Prof. Abdel Ghaffar Mekawi's "German Romance and Folklore" is a study of German folk songs It begins with defining the field and refuting some arguments against it, pointing out that the German philosopher and writer, Yohan Geotfreid Herder is credited of being one of the pioneers in the field. Herder contributed in giving the field of folk songs its independence and establishing it as a distinctive branch of folk arts. Mekawi explains the nature of the German folk song, its different kinds and its stages of development, throwing light on its role in unifying the nation and influencing many writers.

Prof. Qasim Abdu Qasim's "Mythic Reading of History" stresses on the importance of myths as a source of studying human history. Myths were the only means of the ancient Man to register his ideas, achievements



A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
Organization, Cairo.
No: 56-57, July - December, 1997

● الأسعار في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١,٢٥٠ دينار ، الكويت ١,٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١,٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيش النيل • رملة بولاق. • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٢٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

AL - FUNŪN AL-SHAÁBIA

FOLK-LORE



AL - FUNŪN AL-SHAĀBIA



